يوتوبيا المدينة المثقفة

خالدة سعيد



دار الساقي

خالدة سعيد

يوتوبيا المدينة المثقفة





يوتوبيا
المدينة المثقفة

صورة الغلاف: تجهيز لنينار إسبر
خطوط العناوين: علي عاصي

دار الساقي

الطبعة الأولى ٢٠١٢

ISBN 978-1-85516-818-3

دار الساقي

بناية النور، شارع العويني، فردان، ص.ب: ١١٣/٥٣٤٢ بيروت، لبنان

الرمز البريدي: ٦١١٣ - ٢٠٣٢

هاتف: ٨٦٦٤٤٢ ١ ٠٩٦١، فاكس: ٨٦٦٤٤٣ ١ ٠٩٦١

e-mail: info@daralsaqi.com

يمكنكم شراء كتبنا عبر موقعنا الإلكتروني

www.daralsaqi.com



إلى بيروت، في الأزمنة كلها

المحتويات

هذا الكتاب

بين الاستقلال والحرب الأهلية نهضت في لبنان مؤسّسات ثقافية فنية ذات طموحات خاصّة متميّزة، تبدو لنا اليوم أقرب إلى أحلام مثالية. هذه المؤسّسات رسمَت في تطلعاتها ومساراتها ما يمكن اعتباره مشروع المدينة المثقفة، المدينة التي تنهض على الفكر والقانون والمعرفة والحياة في الإبداع.

يتناول هذا الكتاب خمس مؤسسات غامرت في طلب ذلك المثال، وهي الندوة اللبنانية، اللقاء الفيروزي الرحباني، مجلة «شعر»، مجلة مواقف، دار الفنّ والأدب. وبذلك يتواصل هنا ما بدأتُه في «الحركة المسرحية في لبنان» من توثيق لمؤسسات الثقافة ومن سعيٍ ضدّ النسيان.

هذه المؤسسات الخمس آمن منشئوها بأن الثقافةَ والإبداع هما شأنُ كلّ مواطن واعٍ ومسؤول، وأنهما بين أهمّ الأركان لبناء الإنسان والوطن واللحمة الاجتماعية وتجديد حيوية المجتمع، وإقامة الألفة بين أفراده. المؤسسات المدروسة هنا، كانت مبادرات فردية، نهض بها أفراد بلا دعائم، لا اقتصادية ولا طوائفية أو سياسية أو فئوية من أي نوع. كانوا أفراداً ينتمون إلى الثقافة وإلى لبنان، أسّسوا هامشاً ثقافياً واسعاً للجميع، ضدّ منطق النزاع وخارج ساحاته.

هذه المؤسسات تستحضر في مبادراتها، مسيرة «النهضة العربية» في شطرها اللبناني، ولا سيما في بعدها الفكري السياسي ووجهها اللغوي الأدبي. فالنهضة أطلقها في لبنان أفرادٌ أصحاب معرفة ورؤيا، بمبادراتهم الخاصة وعلى مسؤولياتهم الخاصة،

فيما النهضة في مصر، المهد الآخر للنهضة العربية، تحققت بفضل جهود مبرمَجة وخطط مدروسة قامت بها الدولة في مختلف الحقول، عن طريق إرسال البعثات واستدعاء الخبراء والأساتذة وإنشاء المؤسسات ورعاية المشروعات وسنّ التشريعات؛ وإن لم يغب عن هذا الإنجاز الأفراد الروّاد، أمصريين كانوا أم مهاجرين لبنانيين وسوريين.

والمثقف اللبناني المعاصر وريث النهضوي اللبناني وامتداد له. فما كان النهضوي اللبناني لينتظر حسم الصراعات والانقسامات الأهلية ليطلق مبادراته. بل كانت أولى مميزات النهضويين، في لبنان القرن التاسع عشر، تجاوز المشاحنات الطائفية، والعمل في عكس اتجاهها. ولنقرأ سجالات مارون نقاش مؤسِّس المسرح العربي. لنقرأ عن مدرسة بطرس البستاني ومناهجها واحترامها المتمادي لتنوّع طلابها. لنقرأ جرجي زيدان ورؤيته الشاعرية لتاريخ الفتح الإسلامي. لنقرأ عن جبران، عن الريحاني، وعن العلايلي الوريث المضيء للنهضة، ولنستحضر الصفحات المشرقة للصحافة اللبنانية.

على غرار النهضة الأولى، وُلِدَت المؤسسات اللبنانية التي يتناولها هذا الكتاب؛ وُلِدت على أيدي أفراد، متجاوزة الشروخ الموروثة:

«**الندوة اللبنانية**»، وهي موضوع الفصل الأول، انطلقت من حلم مثالي ورؤية بنائية وتطوّع كامل. ميشال أسمر خلال أربعين سنة، وبمساعدات زهيدة، وظّف حياته العامة والخاصة ليؤمّن الاستمرار لمؤسسة تقوم كمنبر للمعرفة والتبادل، وحتى للاختلاف والسجال، وتعمل كمركز للبحث والتفكير في مختلف شؤون القانون والثقافة. هكذا مثلت الندوة اللبنانية طموحاً لبناء هامش رديف يوجه ضوء النقد والنظر التحليلي المعرفي العام لتنوير دولة القانون؛ وعملت على إقامة البحث والحوار بين أهل المعرفة والرأي، ونشطت عبر ذلك لمواجهة مهالك دولة الطوائف.

ولنتأمّل في اللقاء **الرحباني الفيروزي** الذي انطلق بلا زاد غير الإيمان بلبنان والإنسان وبالفنّ، وغير الموهبة المدهشة واكتساب المعرفة من كلّ منبع ممكن، وبلا ثروة غير ثروة صوت فيروز الذي جنّح الألحان المبدعة، وغذّاها بالروح والخيال ونبيل المشاعر والقيم، وحملها وحمل معها اسم لبنان وحب لبنان إلى كل مكان.

فهذا الثلاثي الرحباني الفيروزي سار نحو تبلور رؤية تتلاقى فيها الفنون مجتمعة: الموسيقى والغناء والمسرح والرقص والأزياء وفنون الحياة اليومية، بحيث تتحول حياة القرية إلى أفعال إبداعية؛ وتشكَّلَ ذلك في رؤية مثالية لقرية فاضلة أو مجتمع فاضل حيث الفنّ عامل وعي، ومنارة عدل، ووحدة وتسامٍ، ونسيج حياة.

أمّا مجلة **«شعر»** فقد تأسّست في مرحلة تاريخية حرجة. انطلقت من رؤية مستقبلية وتطلعت إلى أفق جديد شاسع للشعر العربي. كانت رؤيتها يوتوبية، إذ يبدو فيها الشاعرُ صوتَ عالم مثاليّ والشعرُ طريقَ ضوء وفداء في مسيرة الإنسان العارف الممتَحَن المبدع.

مع مجلة «شعر»، رأينا حالماً رائياً هو يوسف الخال، مجرد شاعر ومعلم، يصدر مجلة رائدة وينفق عليها من جيبه الخاص. شاعر كانت له رؤيا فتطوّع لإحياء رؤياه. أصدر مجلة ظلت محاصَرة متَّهَمة بمعاداة التراث والعروبة – وهو ما كان يُعادل اتهاماً بالخيانة، في ذلك العهد. ولكنّ يوسف الخال ورفاقه الشعراء جماعة مجلة «شعر» صمدوا وواصلوا طريقهم. هذا الحصار هو ما جعل مجلة «شعر» محدودة التوزيع وقصّر عمرها. غير أنّ ذلك العمر القصير قد أطلق رياح التغيّر، وجدّد حيوية الشعر العربي وأطلق أجنحة إبداعه، وشجّع على إصدار أعمال واصلت رسالة مجلة «شعر».

مجلة **«مواقف»** هي، إلى حدّ كبير، سليلة مجلة «شعر». لكنها لم ترسم صورة لعالم مثالي بل لمثقف نقدي مثاليّ ينهض بمهمات التحليل والدعوة إلى التغيير، يرفض العالم الآسن ويستشرف عالماً من الحرية والإبداع.

خلال ربع قرن كان الشاعر أدونيس، مؤسِّس «مواقف»، والركن السابق في مجلة «شعر»، وهو أيضاً حالم وراءٍ، ومعلم مدرسة، يأخذ راتبه ويذهب به إلى المطبعة. هو أيضاً كان يواجه مع زملائه حصاراً سياسيّاً وقرارات رسمية تحظر دخول المجلة إلى بلدان عربية عديدة. مع ذلك استنفر الشعراء والكتّاب الذين واصلوا في مجلة «مواقف» ما بدأ في مجلة «شعر». وتشكل مجموعة «مواقف» سجلاً فريداً لتاريخ الشكل الشعري والبحث الشعري العربي وولادة جيل شعريّ جديد مثّل الحداثة

الثانية، كما تشكل سجلاً لأهم التمردات والقضايا الحضارية والاجتماعية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين. وفي ذلك كله، تقدّم تراثاً فريداً.

دار **الفنّ والأدب**، كما تصوّرَتْها جانين ربيز وكما أسّسَتها، كانت تجسيداً للحلم بمدينة الثقافة، حيث تحضر الثقافة والإبداع كممارسة يومية حياتية، لا كسوانح وفرص متقطّعة؛ ممارسة تتلاقى فيها المواهب وتتفتح الطاقات وتنفتح الآفاق. دار الفنّ والأدب كانت ساحة لقاء للفنون والأفكار من لبنان ومن العالم؛ كانت نوعاً من اختراق الثقافة، في أرقى مظاهرها وأعمق روافدها، للحياة اليومية، بل كانت حضوراً أليفاً للثقافة في هذه الحياة.

هذه المؤسّسات الخمس مثّلت طموحاً انطلق وسار قدماً خارج مؤسسات الدولة، وخارج أطر الكتل التقليدية الخاصة. كان هناك أصحاب رؤى ورسالات عملوا في الهامش الثقافي، وبنوا نهضة، قبل أن يتحوّل النظام الطائفي إلى مشروع دائم للحرب.

***

في الحرب الأهلية اللبنانية المعلنة (١٩٧٥-١٩٩٠) شاهدنا انهيار مؤسسات الثقافة، من مهرجانات بعلبك الدولية ومسرحها، إلى محاضرات الندوة اللبنانية، إلى حلقة المسرح اللبناني، إلى مدرسة منير أبو دبس إلى المسرح الجامعي وسائر المشروعات المسرحية العريقة أو الوليدة يومذاك، إلى دار الفن والأدب فضلاً عن مجلة «شعر». وربما كان احتراق المسرح الوطني الذي أوقف قلب بطله الشاب حسن علاء الدين (شوشو) مع الطلقات الأولى للحرب أعمق رمز لذلك الخراب.

أذكر ما فعلته الحرب بصروح المعنى تلك. أذكر كفاح ميشال أسمر لمواصلة جهود الندوة اللبنانية في إقامة الحوار. أذكر انضمامه إلى السيد موسى الصدر لما اعتصم في المسجد، وأذكر الذين تبعوه. أذكر محاولات جانين ربيز للحفاظ على دار الفن والأدب واستعادة فسحة الحياة الثقافية اليومية، فسحة للتفكير والإبداع خارج ساحات التذابح الأهلي. أذكر حفلة الرحابنة الأخيرة في دمشق، قبل تفرقهم، وفيروز تغني تلك الأغنية الغاضبة اليائسة: «بحبك يا لبنان بجنونك بحبك». أذكر مساعي سعاد نجار ولجنة

المسرح في مهرجانات بعلبك الدولية لاستعادة بديل من مسرح القنطاري. وكيف أنسى عناد أدونيس وإصراره على مواصلة إصدار «مواقف» رغم ظروف الحرب؟

هذه الحركات الثقافية التي نهض بها شجعان راؤون، تطلّعت إلى بناء حصون المعنى وواحات الفكر والنقد والعطاء، ورسمت معارج الصعود قبل أن يضرب الوطن صراع بنيه. وآمل أن يجد القارئ في فصول هذا الكتاب استرجاعاً لبعض ظلالها.

***

أمّا الفصل السادس الذي يحمل عنوان «أضواء» فهو يقدّم عدداً محدوداً من الأعلام الذين نشطوا في مواقع ثقافية مختلفة، هي في صميم الإبداع بل تتجاوز حدوده. هؤلاء المثقفون لا يحصرهم جيل واحد ولا تخصّص واحد، ولا كتاب واحد. والأسماء الواردة في هذا الفصل، على أهميتها، محدودة جداً، وتقتصر على بعض الشخصيات التي كنتُ شاهدة على خصوصية حضورها.

فعلى الرغم من إجحاف الظروف وغياب الشروط العامة، وتهديد الحرب، وانهيار المؤسسات، يمكن القول إنّ المثقّف الفرد والفنان الفرد، هو الذي بقي حاضراً متحركاً فاعلاً؛ وهو الذي تواصَلَ الرهان عليه، لتحفيز التقدم والوئام وتبديد الظلام؛ إنه الذي كان عليه ألاّ يتخلى عن أي موقع أو منبر أو مناسبة للكلام، عن أي حصن أخير أو خشبة أخيرة، مهما ضاق الهامش وبدت الفرص نادرة.

ويمكنني أن أصف الكتابة الأدبية والحراك الثقافي في لبنان، منذ بداية النهضة حتى اليوم، بمشروع متجدّد لإبداع يوتوبيا مرتجاة. وهل أهل هذا الكتاب إلاّ أصحاب أسئلة ومشروعات وأحلام؟ كلٌّ منهم ساءل الثقافة العربية في نصف القرن الأخير وعمل في ميدانه على إحيائها والخروج بها من مأزق الجمود والتخلف، وإيقاد شعلتها والسير بها نحو ذروة في تاريخ اختصاصه.

نيسان / أبريل ٢٠١١ — خ. س.

الفصل الأول

الندوة اللبنانية:
بيت الفكر ومرصد التحوّلات

ميشال أسمر
مؤسس «الندوة اللبنانية»

«الندوة اللبنانية» أسّسها الرائد الراحل ميشال أسمر عام ١٩٤٦، وبدأت نشاطها في خريف ذلك العام. ولا تخفى العلاقة بين تاريخ التأسيس وتاريخ استقلال لبنان الفعلي بعد جلاء الفرنسيين.

«الندوة اللبنانية»، مع استقلالها التام عن الدولة ومؤسساتها، ومع كونها مبادرة فردية وبلا ثروات، ومؤسسة أهلية مدنية بشكل كامل، قد وجّهت نشاطها وجهة «تفكير» الدولة، إذا صحّت هذه التّعدية، وتفكير القانون و«دولة القانون والمؤسسات».

ميشال أسمر، هذا المواطن العادي، لكن المواطن المثقف الرائي، استدرج المثقفين وأهل الاختصاص إلى الخروج من حصرية اختصاصهم ومن أبراجهم العلمية إلى موقع لطرح الأفكار واختراق جدران الدولة والإدارات وأنظمتها بالرؤى، بالتحليل، والمقترحات، بحيث ينهض العلم رافداً مضيئاً، وتنهض الثقافة بدورها كرافد ومحرك للأفكار الجديدة.

كان ميشال أسمر، في ذلك، يغتذي من مصدرين للإلهام: المثقف العربي النهضوي، والمثقف الحديث المسؤول، كما عبّر عنه مثقفو مطالع القرن العشرين في العالم وأصوات المثقفين أثناء الحرب العالمية الثانية.

فكانت «الندوة اللبنانية» مؤسسة معرفة قانونية وإنارة حقوقية، ومختبر أفكار ومرصد تحولات. ميشال أسمر قد ألقى بنفسه في خضم هذا المشروع الطليعيّ، نجح

في استدراج الجميع وإقناعهم بمسؤوليتهم في هذا المجال.

إنها لَرؤية مدهشة، مع ذلك طبيعية، بديهية وغريبة في آن واحد. غريبة عن تاريخ الدولة العربية وتقاليدها المنعزلة المحصَّنة تماماً ضد تفكير الأفراد من أهل العلم، حين يكونون من خارج نطاق السلطة وغير متطلعين إلى تسلم السلطة. وهي في الوقت نفسه بديهية في ضوء تاريخ النهضة بشطرها اللبناني، وفي نظر المنطق والوعي المسؤول والشعور الوطني، بما أنّ الدولة هي مؤسسة لجميع المواطنين.

هكذا التفّ حول ميشال أسمر عدد من الأصدقاء، من أهل المعرفة والاندفاع، هم الذين شكّلوا مجلس أمناء «الندوة».

ولقد عنيت «الندوة اللبنانية» بجميع مشروعات الدولة وأنظمتها، الاقتصادية منها والإدارية، جنباً إلى جنب مع اهتمامها بالتيارات الفكرية والحركات والأحزاب السياسية، على اختلاف اتجاهاتها. وأولت حوار الأديان اهتماماً خاصّاً، فضلاً عن رصدها وتتبعها للحركات القومية والأدبية والفنية والتربوية وسائر قضايا الثقافة. وفي النتيجة كل من كان لديه حلم أو مشروع مستقبلي وجد في الندوة منبراً وإطاراً ومحاورين.

وقف على منبر «الندوة» أعداد من كبار رجال السياسة في لبنان يعرضون رؤاهم ومشروعاتهم أو يناقشون المشروعات؛ وكان الشاب كمال جنبلاط أول المحاضرين. وأكتفي هنا بإيراد بعض الأسماء الأخرى للتمثيل على التنوّع، والدلالة على الهدف الجامع: حبيب أبي شهلا وحميد فرنجية وبيار الجميّل وأسد الأشقر وموسى الصدر وحسين العويني وسليم حيدر وإدوار حنين ومانويل يونس وغيرهم كثيرون.

كذلك دُعي للكلام على هذا المنبر كبار رجال الإدارة والحكم من مختلف المستويات والميادين. ولمجرد التمثيل أذكر، إبراهيم عبد العال وشارل حلو وألفرد نقاش ورضا وحيد وفؤاد عمون وعمر عضاضة وجوزيف زعرور، وعديدون غيرهم.

ولم يكن أهل الصحافة والمثقفون والأدباء والفنانون أقلّ حضوراً على هذا المنبر. إنه منبر دعا للكلام شخصيات متنوّعة الاتجاهات والاختصاصات والانتماءات، من ميشال شيحا ونجيب علم الدين وغسان تويني ومحيي الدين النصولي إلى يواكيم

مبارك وجورج خضر وصبحي الصالح وموسى الصدر والأب بيار وغريغوار حداد وصولاً إلى إدمون ربّاط وعاصم سلام وسعيد عقل ويوسف الخال وسلوى نصّار وأدونيس ونادياتويني وشارل مالك.

وكل شخصية سياسية أو علمية عالمية زارت لبنان ولها بعد ثقافي أو مشروع خاص في بناء الدولة ورؤية المجتمع، دُعيت للكلام على منبر الندوة؛ وأكتفي بذكر الشاعر رئيس جمهورية السنغال يومذاك ليوبولد سيدار سنغور الذي ألقى محاضرة بعنوان «الزنوجة» والرئيس التونسي الحبيب بورقيبة، والمؤرخ آرنولد توينبي والمستعرب جاك بيرك.

كانت محاضرات «الندوة اللبنانية» تُلقى يومي الاثنين والخميس من كل أسبوع، وتستمرّ بين شهري تشرين الأول / أكتوبر وتموز / يوليو من كل سنة. تواصَلَ ذلك بانتظام حتى بداية الحرب الأهلية ١٩٧٥. وكانت الحصيلة حوالى ألف محاضرة.

بعد بداية الحرب تحوّل هذا النشاط إلى حلقات دراسية على مستوى مجلس أمناء الندوة وبعض المثقفين والمختصين المدعوين، وذلك حتى عام ١٩٨٤ تاريخ وفاة المؤسس والمحرّك صاحب الرؤية ميشال أسمر.

ويمكن الاطلاع على أعمال «الندوة» بالتفصيل عبر مجموعات «محاضرات الندوة» التي كانت تصدر عن هذه المؤسسة. وهي متوفرة في المكتبات العامة. كذلك يمكن التعرف إلى هذه المؤسسة ونشاطاتها ودورها، في الكتاب التذكاري الذي صدر عن دار «النهار» عام ١٩٩٧ بعنوان **عهد الندوة**.

أمّا جمهور «الندوة» فكان يتألف من أعلام الطبقة السياسية ومن رجال الإدارة كبارها وصغارها، وكذلك من المثقفين والكتّاب، إضافة إلى جمع متنوّع معنيّ بالشأن العامّ، فيه الطالب والمعلم والتاجر والموظف العادي.

***

ومن المهم الإشارة إلى أنّ المتكلمين على منبر الندوة لم يكونوا بالضرورة على وفاق مع ميشال أسمر وأمناء الندوة. فقد امتازت الندوة باحتفائها بالتمايز وتنوّع

الاتجاهات والأصوات، كما احتفت بالحركات الجديدة والرؤى الجديدة، إذ لم يكن ميشال أسمر أسير مدرسة ولا أسير محيط؛ بل كان الراصد الذي لا تفوته حركة جديدة إلى أي تيّار انتسبت، بل يحرص على استقبالها على منبَر الندوة.

وينبغي القول إنّ هذا المنبر قد اكتسب رصيداً معنوياً كبيراً، وبات وقوف المحاضر عليه نوعاً من التكريس. فمنذ السنوات الأولى للتأسيس، كان قد توالى على الكلام فوق منبر «الندوة» عدد كبير من أقطاب الأدب في تلك المرحلة: أمين نخلة وفؤاد حبيش ورئيف خوري وسعيد عقل وصلاح لبكي ورشدي معلوف وفؤاد حداد وبطرس البستاني وعبد الله المشنوق وعمر الأنسي وسلمى صايغ. ولن يتأخّر وصول إدوار حنين الذي سيرافق «الندوة» طويلاً ويشارك في عشر ندوات، ثم يصل عبد الله لحّود وأنطون غطّاس كرم وسليم حيدر ونقولا فيّاض وإميلي فارس إبراهيم وميشال شيحا ثم الفيلسوف رينه حبشي.

تجمّعت هذه الكوكبة حول ميشال أسمر، حول حلم وطموح لبنانيين، وتمثّل حضورها في لغة فاتنة ومقترب من العالم لم يُجرح بعد، تمثّل في رؤى يوتوبية وزهو بخصوصية أدبية لبنانية.

وكانت «الندوة» مع هؤلاء حيّزاً لتداول الحلم ومرآة لرؤية الذات ومعرفتها وتوكيد قيمها وتمجيد صورتها بلغة مرهفة متعالية. هكذا جاءت الموضوعات الأدبية والفنيّة، منذ المحاضرة الثانية لـ«الندوة»، لترسم جوانب الحياة الإبداعية اللبنانية وسماتها. وتبرز تحديدات «لبنان» أو «في لبنان» في كل عنوان أدبي أو فنّي خلال السنوات الأولى، إذ نجد «الحركة اللغوية في لبنان» لأمين نخلة، و«القصة والتمثيل في لبنان» لرئيف خوري، و«الأساس الفلسفي واللاهوتي المحتوم في نهضة لبنانية» لسعيد عقل، و«الشعر في لبنان» لصلاح لبكي، و«طليعة الفنانين اللبنانيين» لمصطفى فروخ، و«الغربال للفنانين اللبنانيين» لرشدي معلوف، و«الدراسة الأدبية في لبنان» لبطرس البستاني، و«فن العمار اللبناني» لأنطون تابت، و«رسالة لبنان في الأدب العربي» لعبد الله المشنوق، و«وجه اللبناني المجهول» لإدوار حنين، و«مستقبل

التعليم الفنّي في لبنان» لقيصر الجميّل، وصولاً إلى «الفكر الملتزم والفكر المنعتق في لبنان» لرينه حبشي، و«خواطر في الأدب اللبناني» لإدوار حنين.

هذه العناوين في ذاتها تبيّن أن لبنان هو المرجع والموضوع والمآل في هذه المحاضرات، كذلك تكشف عن ترسّم ورعٍ لملامح الإبداعية اللبنانية.

لكن إلى جانب هذا الاستقطاب لأصحاب الهموم اللبنانية، كان للندوة دور الراصد للجديد الطليعيّ. هكذا لم تنهض في البلد حركة أو تبرز ظاهرة ثقافية أو تعرض مشكلة سياسية أو اقتصادية أو إدارية أو طلابية إلا وجدت في «الندوة» منبراً.

لذا كان طبيعيّاً أن يبرز في إطار «الندوة» رواد فكر وفنّ، مصلحون وإداريون كبار، وأصحاب مشروعات ورجال قانون. وقد حرص ميشال أسمر على دعوة كل صاحب مشروع عام أو دعوة عامة؛ وهذا ما جاء بمفكر «القومية العربية» قسطنطين زريق، ثمّ بمؤسِّسَي مجلتي «الآداب» و«شعر»، سهيل إدريس ويوسف الخال، إلى هذا المنبر ليطلق الثلاثة دعواتهم أو ليوضحوا أسسها. ولم تنغلق «الندوة» على أصوات الشبان الصاعدين في بدايات تحركهم واحتجاجهم منذ أواخر الخمسينيات. هكذا دعت الندوة صوتاً من أبرز ممثليهم؛ إنها الروائية الجريئة الرائدة ليلى بعلبكي.

إضافةً إلى ذلك الرصد للريادة والرواد، فإنّ ميشال أسمر قد رسم حلمَه طريقَ تعدّد ولقاء في التنوّع، وعمل للّقاء والتبادل، بهدوء وانتظام. فهو الذي تنبّه باكراً لأهمية الأصوات الحكيمة القائلة بالحوار؛ لذلك كان سابقاً في التنبّه إلى الحضور الخاصّ للإمام موسى الصدر وإعطاء الفكر السياسي والديني في لبنان حضوراً مختلفاً وأفقاً روحيّاً سامياً للحوار. كما تنبّه ميشال أسمر إلى أصوات مسيحية رسالية تؤمن بالحوار وبأخوّة الإيمان واللقاء في التنوّع. لذلك دعا الأب يواكيم مبارك إلى لبنان للإسهام في موضوع آمن به وأولاه اهتماماً كبيراً. كما دعا المطران جورج خضر والمطران غريغوار حداد ومفكرين آخرين، مسيحيين ومسلمين من أصحاب الرؤى السامية، لإضاءة طريق الحوار.

ميشال أسمر افتتح طريقاً وأسّس نهجاً وأشعل أملاً، وهذا تراث لا يموت.

خمسة بيانات تأسيسية

أختار الكلام على خمسة موضوعات حديثة طليعية، بل ثورية قياساً إلى ذلك العهد، انطلقت على منبر «الندوة اللبنانية». ذلك أنّ النظر إلى هذه البيانات في إطار محاضرات «الندوة اللبنانية» يلقي عليها ضوءاً مزدوجاً. فهي، تاريخياً، قد حضرت على هذا المنبر. وهذا تكريس لعموم الدور الذي قامت به الندوة كمرصد للتحركات الثقافية وشموله لمختلف التيارات.

لكن، من جهة ثانية لا تخفى استقلالية الحركات والمجلات التي صدرت عنها البيانات، كما لا تخفى جدة رسالتها وتميّز هذه الرسالة من غيرها. وإذا كانت الندوة ستتبنّى فكر الحوار عند يواكيم مبارك ويدخل مبارك في أجواء الندوة، فإنّ المحاضرين الأربعة الآخرين، أصحاب البيانات التي سيجري الكلام عليها في هذه الفقرة من الكتاب، كانوا من خارج عائلة «الندوة» وإطارها، وكانت لهم منابرهم المختلفة. ونصوصهم قد مثّلت الخرق والصدع، وكانت بيانات التحوّل وعلامات الدخول في زمن جديد.

إضافة إلى هذا، نجد في البيانات الأربعة، ولا سيما في البيانين الأدبيين حصراً، أي محاضرة سهيل إدريس ومحاضرة يوسف الخال، نقداً حاداً للجمالية اللبنانية، أي لعدد من المحاضرين الذين وقفوا على منبر الندوة وكانوا أصدقاءها. وفي البيانات الأربعة، كذلك، تهتزّ المعايير وتتّسع ساحة المرجع لتتجاوز لبنان. هكذا حين يمثّل سهيل إدريس على الأدب الإنساني الذي يشير إليه، لا يكتفي بذكر جبران ونعيمة بل

يذكر طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهم من كتّاب مصر ومفكّريها. بل إنه يحرص، كلما أشار إلى مسألة أدبية، على أن يستشهد بأدباء من أقطار عربية مختلفة انسجاماً بل توكيداً لرؤيته العروبية. أما يوسف الخال فيبدأ محاضرته بنقد الشعر اللبناني جملة، ونقد سعيد عقل تفصيلاً، بينما يجد النماذج الشعرية الحاملة لتباشير الحداثة التي يدعو إليها في العراق وسوريا.

إنه، إذاً، اختيار من خارج ذلك المناخ الأول الحار، أكاد أقول الحميم، لتلك العائلة من أمراء البيان الذين ارتفعت أصواتهم فوق منبر الندوة والذين قدّم نتاجهم ملامح نزعة جمالية لبنانية. وقد كانت جمالية تتمثل في لغة بلّورية مترفة وأناقة خاصّة ومعانٍ فردوسية؛ وكانت على المستوى البياني نموذجاً متفرّداً يتميّز من الأدب العربي في أقطاره الأخرى.

غير أنّ هذه الجمالية إذ تعالت على صخب الحياة اليومية وتجاهلت عريَ الواقع واعتزلت أعاصير التاريخ، باتت هدفاً لنقد أصحاب البيانات الجديدة،

إذ إننا نجد في البيانات الأربعة دعوة إلى الاحتفال بالتاريخي و«الشهادة للعصر» وتطوير اللغة والأشكال لتستوعب كليّة «التجربة» الإنسانية الحية. فكانت البيانات، من ثمّ، دعوة إلى التغيير.

التغيّر كان يجتاح لبنان، على المستوى السياسي طبعاً؛ فنحن مع هذه البيانات في الخمسينيات التي بدأت بثورة أكتوبر في مصر وانتهت مع أحداث لبنان وثورات العراق عام ١٩٥٨. وما بين بداية الخمسينيات ونهايتها هبّت عواصف مع تناوب الانفتاح والانغلاق اللبنانيين على عواصم التغيّرات العربية. وفي الخمسينيات ستصبح بيروت عاصمة اللجوء العربي، السياسي وغير السياسي، أي عاصمة الحرية السياسية والفنية. وتتحرّك بيروت في خطوات متسارعة لتصبح العاصمة الأولى للثقافة العربية، إن لم يكن على مستوى الكمّ، فعلى الأقل على مستوى الحرية والمعيار والسلطة المعنوية. ومع نهاية الخمسينيات سيصبح على الشاعر أن يمرّ عبر بيروت ليُكَرَّس عربياً ويجد شهرته.

هذه المحاضرات - البيانات، وبالتحديد محاضرتا إدريس والخال، قد بدأتا نوعاً من إعلان الهجوم، أو على الأقلّ إعلان التحدي، بمعايير جمالية مناقضة للجمالية

اللبنانية في الأربعينيات. وقسطنطين زريق كذلك يدعو في هدوء إلى مواجهة الذات بدل تمجيدها وتعظيم صورتها، موجّهاً الكلام بوضوح إلى اللبنانيين، بعد العرب. وليلى بعلبكي رائدة الرواية الحديثة ستعلن في وقت مبكر جداً ثورة الجيل الفتيّ.

مع ذلك فإن أقطاب تلك الجمالية اللبنانية، التي اعتبرها يوسف الخال رومنسية، لن يتكتّلوا للهجوم. وحين يحتدم الصراع بين تيّار مجلّة «الآداب»، ممثِّلةً جماعة الالتزام، وتيّار مجلة «شعر» والحركة الحديثة التي مثلتها، ستتراجع تلك الأصوات الجمالية الرومنسية إلى دوائر ضيقة، بينما تتأكّد الأصوات الجديدة ويمتدّ تأثيرها إلى العائلة الجديدة الكبرى التي يكوّنها المثقّفون العرب.

أما بالنسبة إلى «الندوة اللبنانية»، فإنه إذا كان قلب ميشال أسمر مع تلك العائلة الندوية وزمنها الجمالي، الحميم، اليوتوبي، فقد كان عقله مع التاريخ. وهذا هو الذي جعله يدعو المحاضرين الأربعة إلى الكلام مع ما يمثّلونه. ويمكن أن نجد في تقديمه الاحتفالي لكل من قسطنطين زريق وليلى بعلبكي، خصوصاً، دلالة كبيرة.

فالنظر في محاضرات «الندوة» مجتمعة يبيّن أن معركة «الندوة» كانت في ميدان آخر أكثر تجذّراً في الواقع التاريخي من المنحى الذي مثّله رعيل شعراء الثلاثينيات والأربعينيات. ولعلّ هذا ما يفسّر تراجع المساحة التي احتلّها الأدب في «الندوة» مع نهاية الخمسينيات. وكانت المحاضرات حول الفنون قد توقّفت قبل ذلك. وبات معظم المحاضرات الأدبية مرتبطاً بمرور شخصية لها وزنها الثقافي، أو لمناسبة الاحتفال بشاعرة (ناديا تويني وأندريه شديد) أو بإحياء ذكرى شاعر راحل (صلاح لبكي، بدر شاكر السياب).

كانت «الندوة» بحق «بيت الجماعة» أو بيت التفكير. كانت حيّزاً مشتركاً تمارس فيه الجماعة أو المدينة وعيها لذاتها وتفكيرها في مشكلاتها وأهدافها. ولذا كانت محاضرات «الندوة اللبنانية» موجّهة توجيهاً مركّزاً وواعياً نحو النظر التحليلي في شروط الواقع الحاضر والعوامل الفاعلة فيه.

وهذا الحشد من المحاضرين، التقنيين والمختصين، القادمين من حقول معرفية

مختلفة، إن لم يكن أول محاولة تنظّمها، في لبنان، مؤسّسة ثقافية مستقلّة، فقد كان، بالتأكيد، أوسع محاولة رائية واعية مدروسة، لمواكبة الحياة المدينية السياسية الإدارية الإعلامية والإبداعية مواكبة نقدية، بغية صوغ تصوّر عقلاني علمي وإبداعي للدولة اللبنانية الفتية وللحياة الثقافية اللبنانية.

هذا البعد التاريخي الحركي لـ«الندوة اللبنانية» ولنظر ميشال أسمر هو ما قادني إلى مقاربة هذه العناوين الخمسة – التي مثّلت تيارات جديدة أو اتجاهات جديدة وأصواتاً جديدة – ضمن إطار الكلام على الندوة، بدل مقاربة كل منها بصورة مستقلة. فهي تشترك، في خلاصاتها الأخيرة، في كونها دعوة إلى وضع الإنسان وملكاته المفكّرة المبدعة في أساس الآليات المحرّكة للقيم الإنسانية وللمجتمع والدولة. إنها دعوة إلى تحوّل في القيم يضع الإنسان وحريّته وحقوقه وعقله وإبداعيته في أساس كل شرعية ونظام، ويعتبر الإنسان في شمولية حضوره وفي تنوّع تجاربه واللغات المعبّرة عن هذه التجارب والآفاق التي يصبو إليها، الأساس لكل أدب حيّ وثقافة حيّة، أدبية كانت أو روحية.

هذه المحاضرات – البيانات هي:

١- «ممَّ يشكو الأدب العربي الحديث؟»: ألقاها سهيل إدريس لمناسبة إصداره مجلّة «الآداب» عام ١٩٥٣. ويمكن اعتبار هذه المحاضرة بيان الالتزام في الأدب.

٢- «العرب والثقافة الحديثة»: ألقاها قسطنطين زريق عام ١٩٥٦ زمن صعود الناصرية والمدّ القومي؛ ويمكن اعتبارها بيان الحداثة العربية.

٣- «مستقبل الشعر في لبنان»: ألقاها يوسف الخال مطلع عام ١٩٥٧ بعد صدور العدد الأول من مجلة «شعر»، وأرادها بياناً للشعر الحديث.

٤- «نحن بلا أقنعة»، ألقتها ليلى بعلبكي عام ١٩٥٩ بعد صدور روايتها الرائدة **أنا أحيا**، وما واجهته من ردود فعل مختلفة. وقد جاءت في صيغة بيان للشباب موجّه إلى الجنسين.

٥- الحوار الإسلامي المسيحي في رؤية الأب يواكيم مبارك.

سهيل إدريس
الالتزام والشهادة على العصر

ألقى سهيل إدريس (١٩٢٥-٢٠٠٨) محاضرته يوم ٣٠ آذار ١٩٥٣، وكانت تحت عنوان «مم يشكو الأدب العربي الحديث؟» [١] وصفة «الحديث» هنا صفة زمنية محضة، ترد بمعنى المعاصر.

يعرض المحاضر وضع الأدب العربي منذ النهضة حتى تاريخ المحاضرة، ويتوقّف عند العلل التي يشكو منها هذا الأدب، ويتلمّس بوادر النهوض والارتقاء فيه، معتمداً في أحكامه معياراً أساسياً هو مواقف الأدباء من القضايا القومية والإنسانية. فيرى:

«أن من أولى خصائص الأدب الحيّ، بل أولى ميزاته على الإطلاق، أن يكون «شاهداً» على العصر الذي ينتج فيه، وأنّ شرط الحياة في آثار أديب ما، هو أن تكون هذه الآثار وثائق صادقة عن حياة أمّته ومجتمعه، وهذه هي السمة التي تطبع آثار جميع الأدباء العالميين في مختلف الأمم» (ص ١٢١).

ثم يقارن المحاضر أعمال الأدباء العرب بأعمال أدباء في العالم لكي يخلص إلى هذه النتائج:

«والواقع أن الأدب العربي الحديث يكاد يكون خلواً من معالجة القضايا الإنسانية

---

(١) نشرت في محاضرات الندوة، السنة السابعة، النشرة ٧-٨، ١٩٥٣، وجميع الإشارات في هذه الفقرة عن سهيل إدريس تعود إلى ذلك العدد.

الكبرى، كوضع الإنسان في عالمه (sa condition humaine) وعلاقته بالله، وما يتفرّع عن ذلك من موضوعات ميتافيزيقية أنزلها الأدباء الأجانب منذ وقت بعيد إلى ميدان الأدب، بعدما ظلّت من اختصاص الفلسفة، لأنهم أدركوا أنها تتعلّق بحياة الإنسان مباشرة، هذا الإنسان الذي لا يستطيع أن يحقّق إنسانيته في جميع أبعادها إلاّ إذا عاشها في جميع مشكلاتها.

إن في بعض آثار جبران ونعيمة وتوفيق الحكيم نزعة إلى معالجة القضايا الإنسانية الكبرى، ولكنها نزعة سريعة تفتقر إلى التركيز وإلى الانتظام في هيكل فكري كامل الدعائم، وهي ليست كافية لإكساب أدبنا طابعاً إنسانياً. فإن أحدنا إذا تناول اليوم إنتاج أديب غربي ما، ككامو أو سارتر أو ستاينبك أو هكسلي، لم يصعب عليه أن يميّز فيه نزعة واضحة المعالم مكتملة الأجزاء نحو معالجة إحدى القضايا الإنسانية الكبرى، كوضع الإنسان حيال الإنسان ووضعه حيال حريّته، ووضعه حيال أخلاقية عمله أو لاأخلاقيته، وثورته على قيود الحياة وتفكيره بالعذاب البشري وما إلى ذلك من القضايا التي يكاد كل منها يشكّل شبه نظام فلسفي غالباً ما يعرضه الكاتب عبر رواية، أشخاصها من لحم ودم». (ص ١٢٤-١٢٥).

يصل المحاضر بعد ذلك إلى الكلام على «هذا الجيل من الأدباء الشباب (...) الذين يقدّمون مادّة حيّة يستمدّونها من صميم المجتمع العربي، ومن أعماق حياته الثائرة الطامحة إلى التحرّر، لأنهم يؤمنون بأن الأدب رسالة» (ص ١٣٠). وينتهي إلى إعلان دعوته:

«أما نحن، فإننا ندعو من أجل تدعيم هذا الأدب وتركيزه وتوضيح اتّجاهاته، إلى سلوك سبيل «الالتزام» أو «الانضواء» أو «التجنّد»، سموّه ما شئتم. ذلك هو الأدب الحيّ الذي ينبع من المجتمع ويصبّ فيه، فيكون صورة حيّة له، وذلك هو الأديب الذي يصهر عواطفه جميعها في بوتقة مشاعر الناس وحاجاتهم، فينفذ إلى أغوار مشكلاتهم.

(...) ولكي يكون الأدب صادقاً، فينبغي أن لا يكون بمعزل عن المجتمع الذي

يعيش فيه، ولكي يكون الأدباء أحياءً واعين، فينبغي أن يعيشوا تجربة عصرهم، ويُعَدّوا شواهد على هذا العصر».

يتّضح من هذا المقطع أن مصطلح «الالتزام» كان يطرح للمرة الأولى في صورة مذهب جديد. والمحاضر لا يكتفي بعرض دعوته وشرح مرتكزاتها والإشارة إلى الأدباء الملتزمين، بل يردّ مسبقاً على ما قد يوجّه إليها من نقد:

«هذا الأدب الذي ندعو إليه، ربما اتّهمه البعض بنقيصتين: أولاهما أنه يحرم الأديب حريته، تلك الحريّة التي نعتقد أنها أساس حياته، والثانية أنه يضحّي بجماليته أو بديعيته (...) وهاتان تهمتان يهمّنا في هذا القسم الأخير من حديثنا أن نبرّئ منهما أدبنا هذا الذي ندعو إليه.

«إن «الالتزام» إذا فُهِم على حقيقته ليس إلاّ عملاً حراً إلى أبعد حدود الحريّة، (...) حين يتوجّه الأديب الملتزم إلى قرّائه: فهو حرّ يطرح أدبه لحريّة قارئه. وبعبارة أخرى إن أثره الأدبي نداء حرّ يتوجّه إلى حرّية الآخرين. وفي ذلك يقول سارتر: «إن المؤلف لا يؤثر على قرائه وإنما يتوجه إلى حرّياتهم، وحتى يكون لمؤلّفاته أثر ما، فمن الضروري أن يأخذها الجمهور لحسابه مرة ثانية بإرادة غير مشروطة».

ويتابع إدريس: «وواضح أن الأديب لن يكون ملتزماً ما دام مشدوداً إلى عجلة حزب سياسي يوجهه فيتّجه، ويسيّره فيسير. (...) وأما التهمة الثانية في أننا نضحي ببديعية الأدب أو جماليته حين نطلب إليه الالتزام، فمردود بأن هذه البديعية أو الجمالية شيء فارغ إذا لم تكن نتيجة حتمية للأثر الأدبي» (ص ١٣٤، ١٣٥).

لكن الواضح أنّ الأدب، من هذا المنظور يرتبط بالموقف القومي والسياسي ويعبّر عنه، ومن هذا الموقف والتعبير عنه يجد الأدب، في نظر إدريس، شرعيته ومسوّغ وجوده.

هكذا انطلقت الدعوة إلى الأدب الملتزم على يد الروائي سهيل إدريس؛ وهو الذي سيشجّع هذا الاتجاه في مجلته «الآداب» ويكون في مقدمة الملتزمين أدبياً وحياتياً. وإذ جاءت الدعوة في مرحلة تاريخية تميّزت بصراعات وحركات استقلال عربية كبرى

جيّشت الرأي العام العربي، في مقدّمتها حرب تحرير الجزائر، والحركة الناصرية، فضلاً عن قضية فلسطين. فقد استجاب للدعوة، أو وجد نفسه في منطقها رعيلٌ واسع من الأدباء العرب، وتحديداً أصحاب الاتجاهات اليسارية والقومية العربية. وامتدّ فوران تيار الالتزام الذي مثلته مجلة «الآداب»، بل تواصل اجتياحه، على مدى ثلاثة عقود. وقام صراع عنيف بين جماعة تيّار الالتزام وشعراء التيار الآخر الذي انطلق مع مجلة «شعر»، ابتداءً من المحاضرة التي سيلقيها الشاعر يوسف الخال مؤسّس هذه المجلة الأخيرة، على هذا المنبر نفسه، منبر «الندوة اللبنانية»، بعد أربع سنوات من تاريخ هذه المحاضرة.

قسطنطين زريق

بيان الثقافة الحديثة

محاضرة قسطنطين زريق (١٩٠٩-٢٠٠٠) التي ألقاها في ١٣ شباط عام ١٩٥٦، في موضوع «العرب والثقافة الحديثة»[1] كانت بياناً في كل معنى الكلمة. فقد تضمّنت تحديداً لمقوّمات الثقافة الحديثة في العالم، ونظرة مقارنة تتحرّى عن هذه المقوّمات في الثقافة العربية، كما تضمّنت دعوة إلى تحديث الثقافة العربية ترتكز على خطوات عملية محدّدة؛ وتُختَتَم المحاضرة بالتوكيد على أنّ ما حلّ بالعرب من هزائم ونكبات ما كان ليقع لولا الافتقار إلى الثقافة الحديثة.

في هذه المحاضرة نلتقي أول معالجة لموضوع الحداثة تذهب بعيداً في استقصاء المقوّمات الجذرية ولا تتوقّف عند الجزئيات والأشكال العرضية. فتبدو الحداثة ثورة على ثقافة القرون الوسطى الغيبية؛ وتتمثّل ثورة الحداثة هذه في أسس مبدئية ثلاثة:

أ) الإيمان بالإنسان وقدرته على إدراك الحقيقة وبلوغ الخير والسعادة في هذا العالم.

ب) الإيمان بالعقل وبقدرته على التسلّط على الطبيعة.

ج) تحرّر النفس وحريّة التعبير عن المشاعر وانطلاق الخيال.

يقول المحاضر:

(١) نُشرت في «محاضرات الندوة» السنة العاشرة، النشرة الرابعة، ١٩٥٦.

أ) «إن الثقافة الحديثة هي ثورة على ثقافة القرون الوسطى وتتمّة لها. لقد تضمنت هذه الثورة نظرة جديدة إلى الإنسان. (...) تقوم هذه النظرة على الإيمان بالإنسان وبمقدرته على إدراك الحقيقة وبلوغ الخير والسعادة في هذا العالم. ففي حين كانت ثقافة القرون الوسطى، المطبوعة بالمسيحية والإسلام، تدفع البشر إلى التطلّع إلى العالم الآخر، عالم الخير والسعادة والكمال، وتزهدهم بهذا العالم الأرضي (...)، جاءت الثقافة التي انبعثت في أوائل العصور الحديثة توجّههم إلى الأرض، وتدفعهم إلى اكتشاف مجاهلها والوقوف على أسرارها، وتقوّي إيمانهم بالإنسان وقدرته على أن يضمن لنفسه، بالاكتشاف والسيطرة على قوى الطبيعة، الغنى والسعادة والتقدّم المستمرّ».

ب) «وكان سلاح أبناء القرون الوسطى الإيمان، الإيمان بالكلام المُنزَل والتعاليم الموحى بها. أما العقل فمداه محدود لا يتعدّاه، وأهم وظيفة له هي الدفاع عن صحّة الوحي وصدق المُنزَل. فلما جاءت النهضة أو الانبعاث انفلت العقل من قيوده واكتسب إيماناً مطلقاً بذاته، (...) انقلب الإيمان البشري بوجه عام من إيمان بالله وبالعالم السماوي، إلى إيمان بالطبيعة وبالإنسان القادر بعقله على التسلّط عليها واستغلالها لخيره وسعادته».

ج) «وصاحَبَ تحرّرَ العقل تحرّرُ النفس، فاستعادت هذه ثقتها بذاتها وانطلقت تعبّر عما يجيش بها من خوالج وأحاسيس، وترى الخير كل الخير في هذا التعبير الطليق وفي ارتياد أجواء الخيال، والسعي إلى مواطن الجمال أنّى كانت».

يعدّد المحاضر بعد ذلك المآثر التي تولدت عن الثقافة الحديثة في البلدان المتقدّمة فيجدها ماثلة في تسع نتائج:

أولاً: الإنتاج المادي الزاخر؛

ثانياً: درء أخطار الطبيعة والتغلّب عليها؛

ثالثاً: تقريب الأبعاد واختصار المسافات؛

رابعاً: اتّساع العالم – بل العوالم؛

خامساً: تنظيم الحياة الاجتماعية وإخضاع العلاقات الإنسانية للقوانين؛

سادساً: الجهد المستمرّ لتخفيف الفوارق بين طبقات المجتمع، وتعميم الإنتاج المادّي، وما اقترن بذلك من تعميم الفرص وإظهار حقوق الإنسان؛

سابعاً: المعرفة النظرية المتنامية وإقبال المؤسّسات على دعم البحث العلمي المجرّد؛

ثامناً: الروائع الخالدة التي ولّدتها النفس الإنسانية في محاولتها التعبير عن ذاتها؛

تاسعاً وأخيراً: الغوص على القضايا الكيانية الأخيرة (...) فكان من أثر ذلك تساؤلات أساسية عميقة، ونتاج فلسفي ضخم، وثمار إيجابية في حقول الأخلاق والدين، نظراً وعملاً».

في مرحلة ثانية يتساءل الدكتور زريق عن موقف العرب من الثقافة الحديثة فيلتمس في الثقافة العربية المظاهر والمواقف الآتية ليتبيّن غيابها، أو على الأقلّ تأخّر بزوغ أنوارها:

أ) العقل المؤمن بذاته، الواعي إمكاناته، المنتظم النامي المتغلّب على الوهم.

ب) العقل المُكبّ على الطبيعة يكتشف أسرارها ويصدّ أخطارها (...) في سبيل رفع مستوى الحياة وتهيئة الوسائل لتحقيق الحريّة والكرامة.

ج) المساهمة في الإنتاج العلمي الخالص.

د) الإبداع في اقتناص صور الجمال والتعبير عن خوالج النفس.

هـ) التساؤلات الكيانية حول الذات، وعن العقل وحدوده، وعن الإنسان ومصيره.

و) التحكم بمواردنا الطبيعية استثماراً واستغلالاً.

ز) القدرة على الإنتاج المادّي المرتبط بما حقّقناه من تصنيع.

ح) العقل العملي التكنيكي.

ط) العقل الذي ينقد ذاته».

وفي نتيجة هذه التساؤلات كلّها، يصل المحاضر إلى الحكم بأن الثقافة العربية لا

تزال على عتبة الحداثة ولم تلج بابها.

أخيراً، ينتهي زريق إلى المسألة التي يفترضها هذا السياق:

ما العمل؟

بعد أن يتحفّظ بالقول إن السبيل إلى الحداثة «صعبة متشعّبة تقتضي جهداً مستمراً مضنياً»، يشير إلى أهمّ متطلّباتها، فيجدها:

أ) في مواجهة الذات والتواضع أمام الحقيقة والجرأة في مجابهتها. «فلقد تعودنا أن نخدع أنفسنا عن الواقع إما بالالتجاء إلى مجد غابر لا يجدي في الصراع القائم، وإما بتضخيم مؤهّلاتنا الحاضرة وتعظيمها».

ب) في جهاد المثقفين «لكي تصبح الدولة تجسيداً لثقافة حية فاعلة، وتصبح أداة لخلق أمّة مثقّفة متمدّنة مبدعة، لا مجرد ملتقى مصالح ومرتكز أهواء ونتيجة تلاعب قوى».

ج) وفي المقابل أن تعمل السياسة على رعاية الثقافة،

د) ونشر التعليم،

هـ) اكتشاف المواهب وإفساح المجال لها للنمو.

و) ودعم مَواطن الثقافة ومراكزها ومؤسّساتها: كالجامعات ومؤسسات البحث العلمي التطبيقي والحر.

ز) ضمان حريّة الفكر والمعتقد بأوسع معانيها.

ح) تمتين الصلات بمراكز الثقافة العالمية أينما كانت، شرط أن تكون موقوفة على الثقافة الخالصة.

إنها رؤية شاملة عميقة تحليلية ورائدة لحقيقة الوضع الثقافي العربي والوعي الثقافي العربي القائم يومذاك [المتواصل حتى اليوم] تصدر عن كبير من مفكري النهضة العربية والقومية العربية. تزداد أهميتها لأنها صدرت في زمن مبكر، بل في زمن تضخمت فيه الأوهام العربية، وغطّت فيه الشعارات حقيقة الواقع العربي، حتى التبس الواقع بالحلم.

المدهش هو هذه الرؤية العميقة السبّاقة لمعنى الحداثة. الحداثة هنا تبدأ بمواجهة الذات، في أبعادها الحضارية فبل الشخصية، أو تبدأ بمعرفة الذات. بهذه الحكمة السقراطية يبدأ الدخول العربي في حركة التاريخ. هكذا كان ينبغي، في رؤية قسطنطين زريق، أن يبنى العالم الجديد أو تاريخ العرب الجديد، لا على الاستيهامات بل على المعرفة والحرية: معرفة الذات كأساس للقومية، والمعرفة الشاملة كأساس للدولة، وأن يبنى المجتمع على حرية الفكر والاعتقاد، وحرية إبداع الحياة.

يوسف الخال
بيان الشعر الحديث

ألقى الشاعر يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧) محاضرته «مستقبل الشعر في لبنان» [١] يوم ٣١ كانون الثاني عام ١٩٥٧، وكان ذلك بعد صدور العدد الأول من مجلّة **«شعر»**. فجاءت تلك المحاضرة بمثابة «بيان الحداثة الشعرية العربية».

لقد كان إصدار مجلة «شعر» بمن التفّ حولها من كبار شعراء المرحلة، أعظم رجّة في تاريخ الحساسية العربية الفنية. وإذا كانت هذه الرجّة تذكرنا بمجلة «أبولو» وجماعتها، بسبب اندفاعها للتجديد، وما لاقته من اضطهاد واتهام، فإن مجلة «شعر» قد ذهبت بعيداً في مساءلة الأسس التي تقوم عليها الرؤى الفنية والحساسية الفنية والمراجع الفكرية والفنية.

ظهرت مجلة «شعر» في عاصمة الشعر بيروت. ظهرت لتجعل بيروت عاصمةً للتجديد الشعري والانبعاثة الجمالية الحديثة؛ وإذا كانت عواصم الشعر العربي تتنقّل بحسب المراحل فقد كانت بيروت في تلك المرحلة، ومنذ الربع الأول من القرن، تحتضن أعظم تجمّع لكبار من الشعراء، من الأخطل الصغير إلى سعيد عقل وأمين نخلة وشعراء آل المعلوف وأديب مظهر والياس أبي شبكة وصلاح لبكي وميشال طراد

---

(١) نشرت محاضرة يوسف الخال في «محاضرات الندوة» السنة الحادية عشرة، النشرة الخامسة، ١٩٥٧.

وبولس سلامة ويوسف غصوب وإيليا أبي ماضي.

في قلب هذه الدوحة الشعرية المتألقة في فضاء العرب، يقف يوسف الخال على منبر «الندوة اللبنانية»، التي سبق لها أن كرّمت هؤلاء الشعراء، يقف ليقول إنكم من غير هذا العصر. ويعلن بيان الشعر الجديد.

جاءت مجلة «شعر» مشروعاً انفجارياً بل استفزازيّاً في مناخ النفير القومي العروبي وتيار الالتزام السياسي الذي يتقدم على الرؤية الفنية. لكن قضية التجديد كانت تبدو ليوسف الخال وجماعة مجلة «شعر» بديهية وطبيعية بل محتّمة.

ومع أنّ الحركة كانت محاصَرة والدعوة مستغرَبَة، فقد بدأ يوسف الخال بيانه بداية هجومية، إذ شأن البيانات التي تعلن ولادة حركات جديدة بدأت المحاضرة بالنقد، بل بالهجوم على الشعراء السابقين، منذ بدايات النهضة حتى الخمسينيات.

وجّه يوسف الخال النقد إلى الشعراء التقليديين الذين «راحوا يغزون الأقدمين غزواً في أساليبهم ومواضيعهم وصورهم وتشابيههم غير حافلين بفواصل الزمن وبتطور الحضارة وغير آبهين للإنسان».

غير أن المحاضر لا يقصر هجومه على الرعيل النهضوي الأول، بل يتناول بالنقد الشعراء المعاصرين منذ خليل مطران حتى سعيد عقل، ويحشدهم جميعاً تحت عنوان «الرومنسية». فيعتبر الرمزية اللبنانية فرعاً للرومنسية، لأن المذاهب الأدبية عندنا لم تنشأ «كما تنشأ المذاهب في التاريخ»، أي تلبية لحاجة إنسانية في وضع روحي اجتماعي معيّن. وهنا أيضاً، سنجد المحاضر يبني حكمه استناداً إلى معيار المعاصرة، فيقول:

«يقودنا هذا القول بأن الرومانسية اللبنانية مع زيفها، هي من آثار عصر غير هذا العصر، إلى الإعلان بأن الشعر اللبناني الحاضر ليس شعراً حديثاً إلاّ في الزمن».

للتمثيل على هذا الحكم، يعمد إلى المقارنة بين قصيدتين إحداهما للشاعر سعيد عقل من ديوان **رندلى**، وهي رائيته:

«ألعينيكِ تأنّى وخطَر يفرش الضوءَ على التلّ القمَر»

والثانية رائية عمر بن أبي ربيعة «وهل يخفى القمر؟».

وفي النتيجة يأخذ على سعيد عقل - وهو في رأيه أكبر الشعراء اللبنانيين المعاصرين يومذاك - كونَ شعره خارج العصر وما وقع فيه من أحداث جسام ومن انقلابات معرفية. كما أن هذا الشعر، من حيث الاتّجاه الفنّي، بقي في منأى عن أي أثر لِما حصل في الحياة الشعرية والفنيّة في الغرب من حركات وتطوّرات.

ومرة ثالثة سنجد المحاضر يبني حكمه معتمداً معيار التفاعل مع العصر وأحداثه السياسية والحضارية على السواء حيث يقول:

«الحقيقة، هي أن الشعر العربي الحاضر في لبنان لا يزال متخلّفاً عن روح العصر. فالشاعر اللبناني حتى الآن قد عاش جسدياً في زمن، وروحياً عقلياً في زمن آخر. فهو بالفعل لم يكن عائشاً قطّ، إذ لو كان بالفعل عائشاً لتجاوَبَ مع أحداث زمنه، وجابه مشاكل زمنه، وشارك في مسؤولية الحضارة أبناء زمنه».

ويطرح المحاضر السؤال الذي يفرض نفسه:

«ما هي روح العصر الحديث؟» ثم يبسط جوابه عن هذا السؤال:

«ويمكن تلخيص الجواب في نقاط أربع:

أ) روح العصر الحديث هي روح العلم الذي نشأ بعد عصر النهضة فغيّر نظرة الإنسان إلى الوجود، والى مكانه في هذا الوجود... فلم يعد الوجود نظاماً ثابتاً (...) بل أصبح نظاماً دائم التطوّر على ضوء ما يكتشفه العقل... ولم يعد الإنسان ينظر إلى مكانه في هذا الوجود نظرة الخضوع والتسليم.

ب) هذا يقتضي منه إعادة الإنسان النظر في ما ورثه من معتقدات وأنظمة اجتماعية.

ت) الحريّة، السلم، الكرامة الإنسانية والبحبوحة والأخوّة البشرية هي المطالب العليا التي يعانيها الإنسان الحديث.

ث) الإبداع المستمر وفضّ مغاليق كل سرّ.

وأخيراً، ينتهي إلى إعلان بيانه حول الأسس التي يقوم عليها الشعر «الطليعي التجريبي». وفي ما يأتي خطوطها الرئيسية:

أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها.

ثانياً: اعتماد تعابير مستمدّة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعاً: تطوير الإيقاع الشعري العربي في ضوء المضامين الجديدة.

خامساً: الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة.

سادساً: الإنسان في جميع أحواله هو الموضوع الأول والأخير للشعر. وكلّ تجربة لا يتوسّطها الإنسان سخيفة مصطنعة.

سابعاً: وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته.

ثامناً: الغوص إلى أعماق التراث الروحي - العقلي الأوروبي.

تاسعاً: الإفادة من التجارب الشعرية في العالم.

عاشراً: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة.

لسنا هنا بعيدين عن أسس الحداثة وقيمها كما بيّنها قسطنطين زريق في المحاضرة التي سبق عرضها في هذا الفصل، ولا عن الشهادة للعصر كما أشار إليها سهيل إدريس.

لكن يوسف الخال يمضي في التوكيد على التجربة ويطلق على الشعر الجديد أو المستقبلي الذي يدعو له وصف «الطليعي التجريبي». وقضية التجربة ستكون القضية المركزية في حركة مجلة «شعر».

أذكر ذلك اليوم. كان يوسف الخال في أوج انتعاشه وتفاؤله بمستقبل الحركة الحديثة. ولا بدّ أنّ ميشال أسمر كان يحس ببعض الحرَج إزاء أصدقائه الشعراء الرومنسيين ممن كانوا هدفاً للهجوم.

غير أنّ ميشال أسمر وهو الذي يقف إلى جانب التطور ويرصد كل جديد، قد أدرك المعنى التاريخي لتلك المحاضرة أو البيان. سمعته يقول ليوسف الخال: «انطلقَتْ».

ليلى بعلبكي

بيان الجيل المتمرّد

هو البيان الذي صاغته ليلى بعلبكي، رائدة الرواية اللبنانية الحديثة، في محاضرتها «نحن، بلا أقنعة»[1] ألقتها يوم ١١ أيار / مايو ١٩٥٩، ثم ظهرت في كتيّب مستقلّ صدر عن منشوراتِ «الندوة اللبنانية»، في العام نفسه.

يمكن تلخيص هذه المحاضرة بأنها بيان الرفض، يعلنه جيل جديد يعي وجوده ويطلب حريّته فيرفض سلطة الكبار، كل الكبار، من الآباء إلى السلطة السياسة متى كانت هذه السلطة قسمةً وقدراً. يرفض القِسمة إلى حاكمٍ / ومحكوم، آمرٍ / ومطيع، استناداً إلى معيار العمر والجنس والقوة والثروة؛ يرفض القيم التي لم يسهم في صنعها، ويرفض القيود التي صُنِعَت للأبناء والنساء والرعايا والمهزومين.

«نحن» التي تعلن عن نفسها في العنوان هي «جيل اليوم» كما تبيّن المحاضرة. وتبدأ بتقديم صورة جيلها كما يبدو في نظر «الكبار» أو الآباء:

«تفنّن البعض في تسميتنا: المتمرّدون. الكارثة، الضائعون.

الشاذّون. الفوضويون. المصيبة. الهولاهوبيّون... إلى آخر ما هناك من ألقاب مرعبة. (...) قلقون بلا سبب. مراهقون يمضغون أيامهم بأحذيتهم. (...) مفكّكون

---

(١) نشرت هذه المحاضرة في كراس مستقلّ كما نشرت في «محاضرات الندوة» السنة الثالثة عشرة، ١٩٥٩، وجميع الإشارات الواردة في هذا النص تعود إلى هذا العدد.

ينتحلون شخصيات أبطال القصص وممثلي السينما» (ص ٦).

ثم تتحدث باسم الجيل الذي يعرّف بنفسه:

«أيها المستمعون الكرام، بكلمة صغيرة. نجيب نحن عمّن نحن. نحن بشر. نحن ناس. نحن مخلوقات تفكّر. وتحس. وتعي. وتشتهي. وتكره. وتستسلم. وتشمئزّ. وتقاوم».

أما قصة «التمرّد» فتبدأ هكذا:

«تبدأ، حين وعينا فجأة أنفسنا. ومررنا بيدنا على وجوهنا وصدورنا، نتحسسّ أجسادنا. وتلفتنا بحذر نتمعّن في ماضينا. وحملقنا باستغراب، ننقّب عن صلة تربطنا بالأشخاص حولنا.

ثم قفزنا على الطرق هاربين (...).

«أحنينا الأكتاف تعباً. وسعينا، والحيرة تشقّق أقدامنا، سعينا نفتّش عما ابتدعه لنا الأسياد من قوانين. وما فرضوا علينا من نظم. وما اختاروا من مصائر... وهنا، سلخنا أبصارنا عن الأرض خائبين: كل ما على الأرض لا يمثّلنا ولا يرضينا لأنه من صنيع غيرنا. ورفعنا رجاءنا إلى الفضاء، وتشبّثنا بالستار الأزرق نستفسر صاحب السرّ الأوحد عن حقيقته وحقيقتنا، فإذا نحن غرباء» (ص ٧-٨).

في مرحلة تالية تنتقل المحاضرة من الإجمال إلى التفصيل فتورد مجموعة من القصص والأمثلة وتروي عن رسائل وردتها اعتراضاً على روايتها **أنا أحيا** وما فيها من تمرد الأبناء على الآباء. كما تورد تعليقات لأشخاص رحّبوا بالتمرّد الذي تعلنه بطلة روايتها:

«... وتذكرت عندها رأياً لرجل في الخمسين:

«أروع ما في الكتاب (أي رواية **أنا أحيا**) هذا الانتصار على العادة المهترئة التي تمسخ الأولاد أقزاماً يسجدون للآباء. أنا إلى اليوم أكره أن أنحني لأقبل يد والدي العجوز. (...) تصرُّفي هذا يشبع حبَّه للسيطرة والتحكّم، وهو الذي يحني ظهره لكل فاتح لبلادنا مستعبِد، منذ العثمانيين إلى عهد الانتداب» (ص ١٢).

ثم تنتقل المحاضِرة إلى القمع التربوي القائم على حجب الحقائق وإحاطة الجسد بالمحرّمات والخوف:

«نعرف نحن،

نعرف أننا لم نفتح أوراق الملفوفة ونقفز منها. ونعرف أكثر من ذلك. (...).

متى وكيف عرفنا ذلك؟

باكراً، باكراً: لملمنا التفاصيل من هنا وهناك. من المطبخ. من درجات البناية. (...) من فم هذا الزميل ومن حركة ذاك. (...) من كل مكان، إلاّ المصدر المؤهّل طبيعياً أن يشرح لنا، في جو من الألفة والانشراح والمحبة، ويدلّنا على الطريق السوي الذي يقوّم نموّنا العام». (ص ١٣).

وعن السلطوية التي تكمن في أساس علاقة الأهل بالأبناء، تقول على لسان شاب:

«فوالدتي لا تريد أن تقتنع بأنني كبرت. (...) حجّة الوالدة أنني لا أزال صغيراً. وهي لا تخاف أن أشرب، إذا سهرت مع الأصحاب، وأشرب حتى تدور المقاعد كلها في رأسي. (...) الوالدة لا يهمها ماذا أعاني، إنما الأهمّ عندها، أن يطلب لي أحد الزملاء إذناً منها للخروج، لأنني لا أزال صغيراً» (ص ١٦).

كذلك تنفذ ليلى بعلبكي إلى قلب المشكلة النسوية في تعقيداتها، وتبيّن كيف تصبح المرأة – الأم هي نفسها مندوبة المجتمع وواسطة لنقل قيمه وحدوده الموروثة وتطبيقها على ابنتها. ولكنها في الوقت نفسه تصوّر دفاع هذه البنت عن حريّتها دفاعاً متكتّماً؛ كذلك تبيّن بعض دوافعها لرفض الترويض، تقول على لسان فتاة:

«ثم أنا، لماذا أحشو أذنيّ بالقطن؟

إليكم هذه اللائحة بالنصائح المقدسة الآتية:

لا تطلّي عن الشرفة، ماذا يقول عنك الجيران؟ (...)

لا تنظري حولك. (...) لا تتقبلي دعوة شاب ليوصلك بسيارته إلى البيت. اصفعيه إذا لمس يدك» (ص ١٧).

«لن أنتظر أمام المرآة طويلاً (...) من أنتظر، ولماذا أنتظر؟ لأنني أنثى؟ أنتظر من

يرفع لي الحجارة؟ (...) من يطعمني اللقمة؟ لي أنا ساعد يبني بيتاً. (...) أنا سجينة. ولا يمكنني أن أتجاهل هذه الحقيقة» (ص ١٩).

«نحن هنا يعلّموننا، منذ الصغر، أن نخجل من أجسامنا، وأن نحارب كل إحساس يشدّنا إلى الجنس الآخر. فنفني أياماً من عمرنا، يمزّقنا القلق» (ص ٢١).

تتّسع دائرة الرفض التي انطلقت من العلاقة بالعائلة والقيود التي تحوط الجسد، وتتدرج لتبلغ رفض القيم الماديّة والقيم الجمالية التقليدية والقيم الأدبية وصولاً إلى قيم البطولة:

«بطلنا هو الإنسان العادي، الذي تشدّه الأرض إلى قذارتها فيغوص فيها، وتدعوه السماء إلى أنوارها، فتتحدّى عينه أشعة الشمس في الظهيرة. من هنا فقدت كلمة «بطولة» معناها المألوف عندنا» (ص ٢٤).

«نحن، مثلاً، لا نطمح إلى التشبّه بـ«زوس» الرابض على جبل الأولمب. نحن لا نعجب بالإسكندر الكبير. ولا هنيبعل. ولا بونابرت. ولا أي فاتح آخر (...). كانت هذه البطولة طفرات جنون خطرة، اضطُهِدَت فيها ملايين الأرواح البشرية. وسُخّرت. ونُكّل بها» (ص٢٥).

من رفض القيم تصل المحاضِرة إلى الرفض السياسي، رفض الخضوع غير المشروط للدولة والقوانين:

«ونحن هنا، في كل بلد عربي، إذ نقف أمام الدولة لنتعاون معها في تحقيق سيادتها ورفاهية الشعب، لا يمكننا إلاّ أن نناقشها في ما تصدّره لنا من قوانين. ونظم. ومصائر، لأن الدولة بمفهومها الخاصّ عندنا (...) لا معنى لها إن هي لم تخدم الإنسان وتُحْيِه» (ص ٢٦).

«نريد أن نفجّر – نحن – دماءنا في شرايين الدولة اليابسة» (ص ٢٨).

وتستمرّ دائرة الرفض في الاتّساع حتى تبلغ تدخّل الدين في السياسة والفهم التقليدي للدين والنظر التصنيمي للإله:

«ونحن، إذ نعيد الإله إلى عرشه، لنجابه وحدنا مشكلاتنا السياسية، سلاحنا إيماننا

بحريتنا، نعلن أننا سنسعى إلى بناء دولة جديدة تمثّلنا» (ص ٢٧).

«الإله في الإنسان: في كل واحد منا (...) الإله فينا نحن: لا في البحر. لا في الجبل. لا في الشمس. (...).

الإله في كل ما نحقّقه من أعمال. لا في صورة. لا في تمثال. (...) إنه على يدي طبيب يسحب طفلاً من جوف أمّه (...).

إنه في مختبر للذرّة تُستخدَم لخدمة الإنسان (...) الإله في كل ما يطيل عمر الإنسان، ويحقّق رفاهيته، وكرامته، وحريّته. وفي جهده لتفجير ثروات الخلق والطبيعة» (ص ٣١).

صاغت ليلى بعلبكي هذا البيان بلغة غريبة تماماً عن لغة محاضري «الندوة»، بل عن اللغة المكتوبة التي نعرفها. لغة تغرف من المفردات والتعابير المحكية، ومن لهجة الجيل الشاب ومصطلحاته، في شكل خاص. لغة نزقة متوتّرة حافلة بالتشابيه الغريبة.

بهذه اللغة دافعت عن تمرّد الجيل. صاغت فعل إيمانه بنفسه وحقّه وحريّته. شخّصت كثيراً من العلل التربوية والأخلاقية والسياسية.

وفي ما قدّمته من أمثلة ونماذج، لم تعتمد التسلسل ولا الأسلوب الهادئ في المناقشة. كشفت عن علل ومفارقات مثلما تكشف عاصفة مفاجئة عما كان مستوراً، وبلا إنذار. كَثُر لديها الاستطراد والممازجة بين الأساليب من رسائل وحوارات وتداخل أصوات اعتمدت التشابيه الغريبة والتعابير التي تصدم. ولا يخفى في هذا كلّه تصميمُها على تكسير المألوف وخرقه، وتحدّي الأساليب الأدبية التقليدية.

في هذه المحاضرة استبَقَت ليلى بعلبكي ثورة الطلاّب أو الشبّان في العالم بعقد كامل. وكانت رائدة في تصوير القلق والغثيان اللذين يعانيهما الشبان، ورائدة في رفض قيم الاستهلاك.

عبّرت عن جيلها بلغة هذا الجيل، ودافعت عن مشروعية تمرّده ورفضه بلا أقنعة، ولا مساومة. وقبل هذه المحاضرة كان الشاب (لا الشابة) إذا طرق موضوعاً سياسياً لبس قناع الكبار، وعزل السياسي عن القضايا الذاتية، وعالج الموضوع داخل منظومة

المفهومات التي ورثها عن الراشدين وداخل لغتهم.

لكن ليلى بعلبكي أسقطت الأقنعة وخاضت في الموضوعات كلّها بمفهومات الشبان واقتناعاتهم، واعتمدت معاييرهم وسلّم أولوياتهم، ونظرت من منظورهم، ولم تسقط في تجزئة قضايا الحرية أو الفصل بين المقموعين. وهنا أيضاً تسبق ليلى بعلبكي الحركات الطلاّبية كما تسبق جماعات القضية النسوية في نوعية طرحها لمسألة تحرّر المرأة، إذ توحّد بين تململ الشبّان وإحساسهم بأجسادهم وما يحوط هذه الأجساد من محرّمات وقيود وإخضاع، ثم ما يعانونه من تسلّط داخل إطار العائلة من جهة أولى، وبين ما تعانيه المرأة داخل النظام الذكوري والأطر القمعية العائلية والعامة، من جهة ثانية؛ وأخيراً، تلحّ، من جهة ثالثة، على ما يعانيه المحكومون، رجالاً ونساءً، من قمع الحكّام المحلّيين وسحق القوى الغازية. فهي تكشف عن التراتب السلطوي والبنية السلطوية التي تهيمن على العلاقات وإن لم تعتمد في كشفها البيان النظري.

الأب يواكيم مبارك
خماسية في المسيحية والإسلام

أقتطف هذا المقطع من كلمة لميشال أسمر جاءت في ختام الجزء الخامس من **خماسية في المسيحية والإسلام** ليواكيم مبارك:

«في شهر شباط / فبراير ١٩٦٥، وبتأثير قراءتي لأطروحة **إبراهيم في القرآن** وكتاب **الإسلام** (...) قررت الذهاب إلى باريس لأطلب من المؤلف التعاون مع مشروع يُعَدّ في «الندوة اللبنانية». وقد شجعني الأصدقاء وأيّدوا اختياري الصائب للأب يواكيم مبارك، الذي ندين له بهذه النصوص.

ما أسعَدَ الأصدقاء هو ما سمعوه عنه وعن أبحاثه في الإسلاميات ولم يكونوا قد عرفوه شخصيّاً. فقد غاب عن لبنان مدة عشرين سنة».

«هكذا (...) ذهبت أطلب من الأب مبارك المشاركة في سلسلة من ثماني محاضرات حول «المسيحية والإسلام في لبنان». وفي ختام محادثتنا رأيت أن أطلب منه إلقاء المحاضرة الختامية في موضوع الحوار الإسلامي المسيحي وغنى هذا الحوار»[1].

كان كلٌّ من ميشال أسمر (١٩١٧-١٩٨٤) ويواكيم مبارك (١٩٢٤-١٩٩٥) قد رسم حلمه ومثاله في ميدانه الخاصّ. الأول كان قد دأب، منذ عشرين عاماً، على دعوة

---

(١) Y. MOUBARAC, *Pentalogie Islamo-Chrétienne*, Tome V, *Palestine et Arabité*, p.281, Edit. du Cénacle Libanais, Beyrouth 1972-73

أقطاب لبنانيين من مختلف الاتجاهات، وحتى من الاتجاهات المتعارضة في السياسة وفي الأدب، للكلام على منبر الندوة؛ وآمن بالحوار والتعاون في بلد متعدد، يقدر التعدّد أن يكون داءه، كما يقدر أن يشكل معطيات عبقريته ومجده وفرادته.

والثاني، يواكيم مبارك، كان قد أمضى خمسة عشر عاماً يبحث في الديانات التي التقت حول شخصية إبراهيم والأرومة الإبراهيمية، ويتعمق في دراسة هذه الأديان التوحيدية، ثمّ يستقرّ على رؤية الحوار وخط الحوار والكفاح من أجل عروبة فلسطين كمحور لهذا اللقاء.

هكذا كان عنوان المحاضرة الأولى التي ألقاها مبارك في «الندوة اللبنانية» هو «الإسلام والمسيحية في لبنان» [١].

خلال هذه المحاضرة تناول مبارك موضوع جهاده العلمي وحلمه «اليوتوبي» من البداية إلى النهاية، وهوالموضوع الذي يمثّل أطروحته الأولى في اللاهوت (عام ١٩٥١) حول «إبراهيم في القرآن» [٢]. هذا الموضوع يتصل بحوار الأديان التوحيدية الإبراهيمية الثلاثة ولا سيما الإسلام والمسيحية. وفي نظر الأب الباحث، يشكل لبنان الموطن الطبيعي لهذا الحوار.

الأب يواكيم مبارك يقتحم بذلك الميدان الوعر الشائك الذي هو حوار الأديان، مع أنه كاهن ملتزم. إذ مع العلم أنّ هذه الأديان التي انطلقت من موقع فكري واحد وأرومة دينية واحدة هي «التوحيد» وتعتقد أنها تتحدّر من أبوّة إبراهيم، يكاد تاريخ العرب وتاريخ المنطقة وجزء من تاريخ العالم غير القديم جداً، أن يكون تاريخ حروبها.

---

(١) نشرت في محاضرات الندوة، السنة التاسعة عشرة، الأعداد ٨-١١ عام ١٩٦٥.

(٢) كان الأب يواكيم مبارك (المحاضر وأستاذ الإسلاميات في جامعات ومعاهد عليا بفرنسا وبلجيكا ولبنان) قد سافر للدراسة في فرنسا منذ عام ١٩٤٥. وفي عام ١٩٥٠ عمل سكرتيراً للمستشرق الكبير وعالم الإسلاميات لوي ماسينيون، وبقي مرتبطاً به مدة خمسة عشر عاماً. لكنه في أثناء ذلك أعدّ أطروحتين، الأولى تتصل بالعلوم الدينية وتدرس موضوع «النبي إبراهيم في القرآن»، والثانية تؤرخ للنظرات وردود الفعل لدى اللاهوتيين المسيحيين على ظهور الإسلام وانتشاره.

هذا على الرغم من أنّ المسيحية كدين قد انطلقت بانفصال عن السياسة وعن مؤسسة الدولة، وكان المسيح قد فصل بوضوح بين الجهتين (بين ما لقيصر وما لله).

كان ذلك لقاءً ذا دلالة كبيرة، وكان فاتحة تعاون بين الندوة اللبنانية والمحاضر امتدّ حتى وفاة ميشال أسمر عام ١٩٨٤.

خلال هذه المحاضرة، عن «الإسلام والمسيحية في لبنان» وبعد عرض مقوّمات الحوار بين الأديان، وتحديداً بين المسيحية والإسلام، قدّم مبارك اقتراحات جريئة وطليعية؛ إذ اقترح إنشاء معهد دراسات إسلامي مسيحي في إطار الجامعة اللبنانية، وفيه يدرّس المسيحيةَ أستاذٌ مسلم، ويدرّس الإسلامَ أستاذٌ مسيحي. وهو في رأي الأب مبارك ما يجعل الجامعة اللبنانية مركز إشعاع للتبادل والتفاهم.

كانت لتلك المحاضرة أبعاد ونتائج مهمة، لأنها أطلقت حركة على قدر عظيم من الطموح. تمثلت هذه الحركة في اجتماع شخصيات لامعة قديرة حول طاولات حوار إسلامي مسيحي، شارك فيها علماء تميزوا بمستويات معرفية وروحية عالية:

الإمام موسى الصدر، المطران جورج خضر، الأب يواكيم مبارك، الشيخ صبحي الصالح، الدكتور حسن صعب، المطران غريغوار حداد، نصري سلهب، فرانسوا دوبريه لاتور.

وانضمّ إلى الحوار شخصيات مثقفة ليست لها صفات دينية أو رسمية.

***

هل كان الحوار الذي دار في بيروت عام ١٩٦٥ هو الذي شجع مبارك على الذهاب أبعد فأبعد في موضوعه؟ على كل حال سنرى أن عدوان إسرائيل واحتلالها الجولان وسيناء والقدس الشرقية والضفة الغربية عام ١٩٦٧ ثم موقف الغرب ولا سيما في فرنسا، حيث المحيط الثقافي لمبارك من الصراع العربي الإسرائيلي، سيكون حاسماً في حياة الأب داعية الحوار وفي اتّجاه بحوثه.

هذه البحوث شكّلت أطروحة دكتوراه حلقة ثالثة من جامعة السوربون حول موضوع «الفكر المسيحي والإسلام، منذ البدايات حتى سقوط القسطنطينية»

وذلك عام ١٩٦٩. عاد وأتبعها ببحوث تقدم بها لدكتوراه دولة في الآداب حول «الفكر المسيحي والإسلام منذ سقوط القسطنطينية حتى المجمع الفاتيكاني الثاني» (١٩٧٢).

على أثر ذلك يجمع مبارك هذه الأطروحة الأخيرة مع عدد من أعماله التي تتناول العلاقة بين الإسلام والغرب، على مستوى النصوص الدينية، وكذلك النصوص المتعلقة بالإسلام والحوار الإسلامي المسيحي، وتلك التي كتبها عن المسيحيين في العالم العربي، وأخيراً ما كتبه حول فلسطين والعروبة.

وقد جاءت هذه الأعمال في خمسة مجلدات باللغة الفرنسية وصدرت عن «الندوة اللبنانية» في نهاية عام ١٩٧٢. حملت هذه الأعمال عنواناً عامّاً مشتركاً هو خماسية في المسيحية والإسلام.

وكانت عناوين المجلدات على التوالي:

أعمال لوي ماسينيون، القرآن والنقد الغربي، الإسلام والحوار الإسلامي المسيحيّ، المسيحيون والعالم العربي، فلسطين والعربة.

المجلد الأول يتكوّن من فهرست استقصائي تحليلي يبوّب محاضرات المستشرق لوي ماسينيون ومقالاته التي كتبها في صحف العالم، والمذكرات التي نشرها وموضوعات هذه المذكرات. وهذا عمل علمي يخدم الباحثين في هذه العلوم.

المجلد الثاني يتناول موضوع القرآن والنقد الغربي، وهو ما يشكل منطلق دراسات مبارك: يدرس هنا شخصية إبراهيم في القرآن، كما يقدم دراسة عن التوحيد في القرآن، ويختتم البحث بدراسة البيئة التي ظهر فيها الإسلام، ثم دراسة الأسماء الحسنى في القرآن.

الدراسات في هذا المجلد، وهي تشمل أطروحة مبارك في اللاهوت حول «إبراهيم في القرآن»، ذات مستوى علمي رفيع تهدف إلى التعرف والتعريف بالقرآن، وفي الوقت نفسه تقدم تحليلات وردوداً على المفكرين الغربيين الذين انطلقوا في دراسة القرآن من منطلقات خاطئة، في الغالب، وفات معظمهم النظر المتجرد الأصيل.

أما المجلد الثالث فهو يدور حول موضوع الإسلام والحوار الإسلامي المسيحي، وفيه يبحث الأب العالم إمكانية قيام حوار فعلي إسلامي مسيحي. ويعرض تاريخ هذا الحوار منذ عهود الإسلام الأولى مروراً بأوروبا القرون الوسطى. كما يناقش الكتاب مذكّرة المجمع الفاتيكاني الثاني حول موضوع الإسلام[١].

المجلد الرابع من الخماسية يتناول موضوع المسيحيين والعالم العربي. وفيه بحث حول حضور الكنيسة في العالم العربي وتاريخ الطوائف المسيحية الشرقية، وتاريخ بعض الكنائس الشرقية كالأرمنية والآشورية والقبطية والأرثوذكسية والروم الكاثوليك. ثم يبحث موضوع الكاثوليكية في الشرق العربي، إضافة إلى بحث حول كنيسة أنطاكية. ويكتمل الكلام على المسيحيين والعالم العربي باستحضار أعمال بعض المفكرين العرب المسيحيين الذين كانوا في أساس النهضة العربية. ويختتم بفقرة حول وحدة الطوائف المسيحية والحوار الإسلامي المسيحي في لبنان.

المجلد الخامس والأخير يتناول قضية فلسطين والعروبة (أو العربة، كما جاءت التسمية على الغلاف الثاني للكتاب). والكتاب مجموعة مداخلات ومذكرات ورسائل ومقالات تشكل سجلّ جهاد الأب مبارك الشخصي في سبيل شرح القضية العربية، وتحديداً قضية فلسطين والدفاع عنها أمام المفكرين الغربيين، وفي وجه أولئك الذين تعاطفوا مع إسرائيل بحجة الدين من أمثال جاك ماريتان وفرانسوا مورياك.

---

(١) يذكر الباحث جورج قرم في كتابه عن الأب يواكيم مبارك، التأثير الكبير الذي مارسه على ذلك المجمع الفاتيكاني من أجل اعتبار الفاتيكان الإسلام في مثلث الديانات التوحيدية، وهو ما شكل خروجاً تاريخياً من تراث الحروب الصليبية وسياسة التنكر الكامل للإسلام. انظر Georges Corm, *Youakim Moubarac, un homme d'exception*, Librairie Orientale, Beyrouth, 2004.

«خماسية في المسيحية والإسلام»
في الندوة اللبنانية

في بيروت، يوم الخميس ١١ كانون الثاني / يناير من عام ١٩٧٣ قدم ميشال أسمر هذه الأعمال على منبر «الندوة اللبنانية» في جلسة تاريخية شارك فيها مختصون بينهم شخصيات عالمة دينية ومدنية، أو معنية. وتعاقب على الكلام كلّ من الإمام السيد موسى الصدرالذي ترأس الحفل، وتكلم في موضوع كيفية بناء الروح المسكونية بين الأديان؛ ومطران جبل لبنان جورج خضر الذي دارت كلمته حول المسيحية وفلسطين والمصالحة، كما تكلم الأب دوبره لاتور، والدكتور يوسف إبش، ومؤلفة هذا الكتاب. وتكلم الأب يواكيم مبارك ليقدم لمنطلقاته وتطلعاته التي كانت وراء هذا العمل الهائل.

احتشد في القاعة جمع غفير من وزراء وسفراء وصحافيين ومحافظين ورجال دين. وحضر الجلسة قائد الجيش، فضلاً عن مجلس أمناء الندوة وشخصيات رسمية وثقافية متنوّعة. وكانت الجلسة بمثابة إعادة إحياء للحوار الإسلامي المسيحي الذي بدأ في الندوة اللبنانية عام ١٩٦٥ وشكّلت خاتمتها محاضرة مبارك ذلك العام.

وبالفعل، فقد اعتبر السيد موسى الصدر، في كلمته، أنّ ثمار اللقاء الأول الذي انعقد في «الندوة اللبنانية» عام ١٩٦٥ قد ظهرت في «خماسية» الأب مبارك، وأنه لا بدّ من اللقاء على الرغم من تنوّع المعطيات والفروقات في الجسم الواحد. كما اعتبر الصدر أنّ هذا الحوار هو الأسلوب اللبناني أو أسلوب «الندوة اللبنانية»، وأنّه بداية

الحوار الإبراهيمي الذي يجب أن يتكامل في اتجاه لقاء المصالحة الصحيح.

وقال يواكيم مبارك في كلمته، إنّ هذه **«الخماسية»** مجموعة واحدة، هدفها واحد. كُتبَت بروح واحدة لخدمة الشرق. القضية الأولى التي تحضر فيها هي تصحيح نظرة المسيحي إلى الإسلام. فأزمة الإسلام مع المسيحيين خلقتها نظرة الغرب غير الصحيحة إليهم وإلى القرآن.

***

في ذلك اللقاء كان لي شرف الكلام على المجلد الخامس من الخماسية. وهو الذي ضمّ مراسلات الأب مبارك وردوده على كبار المفكرين والمثقفين الفرنسيين في مرحلة الاحتلال الجديد للقدس الشرقية والضفة الغربية والجولان وسيناء في حزيران/ يونيو عام ١٩٦٧.

وكنتُ قد تعرفت على الأب مبارك قبيل تلك الحرب وبمناسبة محاضرته الأولى في الندوة اللبنانية. ثم التقيته في باريس في خريف ١٩٦٧ وكنت شاهدة على معاناته ومعاركه في الصحافة، وهي المعارك التي يسجّلها المجلّد الخامس، موضوع كلمتي.

لقد كانت معاناة مبارك، قبيل حرب حزيران ١٩٦٧ وبعدها، تجربة روحية وشخصية عاصفة. وقد دفعته تلك التجربة إلى التماس علّة سوء الفهم الغربي، كما قادته إلى البحث في ما يدفع الغربيين إلى الخلط في المواقف الإنسانية والسياسية والدينية إزاء تاريخ الإسلام والقضايا الحاضرة للبلدان الإسلامية والعربية.

ولذلك فإنّ عمل مبارك كان، إضافة إلى الموقف الشخصيّ، بحثاً علمياً موضوعياً متعمقاً، وتطلعات مستقبلية. بل إنّ معطيات هذه البحوث والمساجلات والاستقصاءات، وما أضاءته وكشفت عنه، قد تطورت إلى دراسات أكاديمية وشكلت أطروحة دكتوراه ناقشها في جامعة السوربون عام ١٩٧٢، وشكلت جزءاً من أجزاء الخماسية.

أستعيد هنا مضمون كلمتي في تلك المناسبة، بشيء من التعديل والتوسع:

النصوص الواردة في الجزء الخامس من مؤلّف الأب يواكيم مبارك **خماسية**

في المسيحية والإسلام، تجمع إلى صفة السجال والحراك، على الساحة الفرنسية والعربية، صفة الإضاءة التاريخية وتقديم المعطيات الواضحة والأدلة العلمية، فضلاً عن النظر الديني الإنساني اللاهوتي.

ولا بدّ من الدخول في نصوص المجلد الخامس من «الخماسية» وإيراد بعض العناصر والتفصيلات:

من أوائل الرسائل حول حرب حزيران ١٩٦٧ الرسالة التي كتبها يواكيم مبارك إلى الفاتيكان قبيل وقوع الحرب بأيام، أي مع احتدام الصراع الإعلامي والتعبئة الإسرائيلية في العالم والتهويل بالخطر العربي. وفي هذه الرسالة يطرح مبارك موضوع وحدة فلسطين.

وبتاريخ ٣-٤ حزيران يوجه مبارك رسالة إلى المفكر جاك ماريتان والمثقفين المعنيين بالصراع العربي الإسرائيلي. وفي الرسالة نقد للنظام الإسرائيلي القائم على التمييز الديني. ويعتبر، في الرسالة نفسها، المغامرة الصهيونية ومصالحها انتهاكاً لمكانة اليهود بين الديانات. ويميّز بدقة بين معاناة اليهود في التاريخ وفي الحرب العالمية الثانية خاصة وبين المغامرة الإسرائيلية[١].

في ٧ حزيران يكتب رسالة تأييد للبيان الذي نُشر في جريدة «لوموند» وفيه نقد للنظام الإسرائيلي القائم على التمييز الديني؛ وكان بتوقيع أربعة من كبار المستشرقين والمستعربين الفرنسيين (بينهم يهوديان) والمستعربون هم: جاك بيرك، وريجيس بلاشير، وكلود كاهن، وماكسيم رودنسون. وفي الرسالة يميز بإسهاب بين معاناة اليهود والمغامرة الإسرائيلية[٢].

بتاريخ ١١ حزيران يوجه رسالة طويلة إلى جيرمين تيليون[٣] إحدى قائدات المقاومة الفرنسية أثناء الاحتلال النازي وعالمة الإتنولوجيا التي أقامت طويلاً في جبال الأطلس

(١) Palestine et Arabité , p. 15.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid, pp 21-37.

وساندت حركات استقلال الجزائر وتوسطت لإصلاحات محلية عديدة في الجزائر. وفي رسالته إليها، فضلاً عن المقارنات، يروي للعالمة تاريخ دخول المسلمين إلى فلسطين. ويصف كيفية دخول مدينة أورشليم (القدس) تحديداً، حين انتظر جيش المسلمين مدة سنة كاملة، قريباً من المدينة حتى وصول الخليفة عمر ليتسلم مفاتيحها بنفسه، كما طلب قادتها الروحيون، ولم يقتحمها المسلمون اقتحاماً. ويتكلم على احتلال القدس على أيدي الإسرائيليين ويشبهه بالمغامرة الصليبية التي انتهت باحتلال القسطنطينية نفسها وتدميرها.

وبتاريخ ١٣ حزيران ٦٧ يوجه رسالة إلى فرانسوا مورياك الذي كان قد نشر مقالة في جريدة «لو فيغارو» يردّ فيها على الأب مبارك. وكان مبارك قد اقترح عليه تأييد مشروع دولة موحّدة عربية يهودية؛ ويصف مورياك الاقتراح بأنه يوتوبي، كما يصف تعبيرات مبارك حول عدوان إسرائيل وتشبيه مبارك لمشروع تهويد القدس بالمشروع الصليبي، بأنها «شناعات وفظاعات»؛ بينما يعتبر مورياك إسرائيل ضحية مسالمة.

مبارك، في رده، يذكّر مورياك بعدوان إسرائيل «المسالمة» في حرب ١٩٥٦ على مصر، وبالقدس الشرقية التي انتُزعت «بالدم والذهب»[١].

بتاريخ ٢٦ حزيران / يونيو ١٩٦٧ وجه مبارك رسالة إلى الشاعر والمفكر الرؤيوي المسيحي بيار إمانويل (عضو الأكاديمية الفرنسية التي عاد وانسحب منها)، وإلى كتّاب ومؤرخين ورؤساء جمعيات ثقافية بأسماء «أخوّة إبراهيم»، وإلى رجال دين متعددين من أصحاب الكلمة والرأي. وفي الرسالة يشبه إسرائيل ومشروع التهويد بالصليبيين. وهذا ما أثار عليه نقمة الكتّاب المؤيدين تأييداً أعمى لإسرائيل[٢].

هذا إضافة إلى مجموعة عرائض كتبها مبارك أو شارك في تحريرها مع أعداد من كهنة الشرق الأوسط وأفريقيا.

كذلك شارك مبارك في مؤتمرات أو وجه رسائل إلى مؤتمرات، حول موضوع

---

(١) Ibid, pp 43-48

(٢) Ibid, pp 56-62

الحرب والقدس؛ وهي مؤتمرات عقدها مستشرقون وأساتذة وطلاب من إنكلترا وهولندا وسويسرا ولبنان وألمانيا والولايات المتحدة وتشيكوسلوفاكيا وسوريا وفلسطين.

ومع ربيع ١٩٦٨ كانت حركة المقاومة الفلسطينية قد بدأت. وبدأ مبارك يدافع عنها كحق مشروع ضد العدوان والاحتلال، وبوصفها الخيار الوحيد الذي بقي للفلسطينيين أمام انغلاق أبواب الحلول.

وأكثر مشاركاته إثارة للإعجاب والدهشة مشاركته في حلقة دراسية علمية حول «العدل والسلام في الشرق الأوسط» (١) وهي الحلقة التي نظمها «الاتحاد العام للروابط الطلابية المسيحية في لبنان» وعقدت في بيروت ثم في عمّان بين العاشر والتاسع عشر من أيار / مايو ١٩٦٨. ففي غياب مشاركين مسلمين يقدمون وجهة نظر الإسلام، تولى مبارك الكلام حول «الرسالة الإسلامية في القدس». وتناول موضوعُه الواقعَ المركّب والمعقّد للمسألة، حيث تتداخل الأبعاد الاستعمارية والدينية والإنسانية والوطنية. وتمركزت كلمته حول المعنى الإسلامي للقدس متمثلاً بثلاث نقاط:

دخول الخليفة عمر إلى المدينة المقدسة عام ٦٣٦ م.

استعادة صلاح الدين للمدينة من الصليبيين عام ١١٨٧م.

واقع أنّ «جمعية الأمم» أصدرت قراراً رسمياً تعتبر فيه أنّ مجمّع هيكل أورشليم بما في ذلك «حائط المبكى» هو ممتلكات إسلامية غير قابلة للتحويل، وذلك بتاريخ أيار / مايو ١٩٣١.

ويذكّر مبارك بأنّ الحكومة البريطانية أعلنت وعد بلفور ولم تكن بعد قد حصلت على صكّ الانتداب على فلسطين من جمعية الأمم. كانت بريطانيا، عند «الوعد»، مجرد دولة أجنبية تَعِد شعباً لا دولة له بدولة على أرض الغير، ما يسقط كل أساس مفترَض أو احتمال قانوني أو اعتبار لذلك الوعد.

وقد قرأت مراراً وصف يواكيم مبارك لحدث دخول الخليفة عمر بن الخطاب إلى

---

(١) PP 75-88.

أورشليم، التي سيصبح اسمها بيت المقدس. والتسمية العربية بحد ذاتها دليل بليغ.

«لمّا دخل عمر إلى أورشليم، وبحسب رواية مؤرخي ذلك العهد، طلب أن يذهب إلى ساحة الهيكل حيث صخرة الأضحية الإبراهيمية. عندما وصل إليه وجد أنّ النصارى قد أهملوا المكان فتحوّل إلى مجمّع قمامة؛ وطلب الخليفة على الفور أن يجري تنظيفه وأن يستعيد مكانته المقدَّسة.

«لم يبن عليه مسجداً. والتسمية «مسجد عمر» خاطئة. فلا هو مسجد ولم يُبنَ في عهد عمر. إنه نوع من مزار أُقيم في عهد الخليفة الأموي عبد الملك. وما يدل عليه موقف عمر حين طلب أن يُصحَب فوراً إلى المكان، ثم طلب تنظيفه وإعادته إلى حرمته، هو أنّ دخول عمر لم يكن دخول غازٍ ولا مسلم مستجدّ؛ بل كان نوعاً من توكيد الانتماء الإبراهيميّ. والمكان الذي هجره اليهود واستهان به المسيحيّون أعاد له المسلمون حرمته وجعلوه محلّ تكريم».

ويكرر مبارك في مناسبات مختلفة الإشارة إلى كيفية دخول عمر إلى القدس، إذ دخلها كأنه حاج، لا فاتح؛ وترك الأماكن المقدسة لمن يقدسونها.

من خلال الجزء الخامس من الخماسية، الذي يضمّ هذه الرسائل، ومن خلال مذكرة مبارك حول القدس، تلك التي رفعها إلى الصرح البابوي، يطرح مبارك، كلبناني، وكمسيحي عربي، أسئلة مسيحيي الشرق، ويقدّم ردودَهم على مسيحيي الغرب. ويتولّى مهمة تمزيق الأسطورة التي يتذرّع بها الضمير الغربي حين يماهي بشكل مطلق بين الصهيونية وهي حركة سياسية مستجدة أو حركة تسييس لليهودية وبين اليهودية كدين له تراثه الروحي العريق. كما يُبرِز تعامي كتّاب الغرب عن الطبيعة الاستعمارية للحركة الصهيونية. ويعتبر انحياز المثقفين الغربيين إلى إسرائيل استمراراً لسوء الفهم التاريخيّ للعرب والإسلام، وطريقة للتعويض عن تاريخ من اضطهاد الغرب لليهود، وللتغطية على سكوت هؤلاء المثقفين على الفظائع التي نزلت باليهود أثناء الحرب العالمية الثانية. بتعبير آخر، هؤلاء الغربيون يشترون جريمة صمتهم على ظلم أول بالتعاطف والتآزر مع ظلم ثانٍ يخلع شعباً من أرضه وكيانه، ظلمٌ لا يختلف

عن الأول إلا بأداة القتل وشكل الموت وإيقاعه.

لا يمكن تلخيص هذا الكتاب الحافل بالسجال واستحضار الوقائع التاريخية والراهنة في صفحات قليلة؛ كما لا يمكن استقصاء التحليلات التي تتناول الادّعاءات الإسرائيلية والتصورات الغربية الجاهلة أو التي ضللتها الدعاوات.

لكنني أذكر في مقدمتها هذه الدعوى الحكائية التوراتية التي عممها الإسرائيليون في تلك المرحلة: إنها القسمة إلى شعب إسرائيل (يعقوب) وشعب إسماعيل، حيث شعب إسرائيل موطنه فلسطين وشعب إسماعيل موطنه الصحراء. وهذه قضية لاهوتية فقهية تقع في قلب اختصاص يواكيم مبارك في أطروحاته الثلاث، لا سيما الأولى منها. وفي موجة السجال في أعقاب حزيران ١٩٦٧ عُنِيَ مبارك بدحض هذا الادّعاء مبيّناً أنّ الديانة الإسلامية ليست ديانة إسماعيل، وأنّ دور إسماعيل ومكانته في الإسلام لا يختلفان عن دور أيّ من «أنبياء» السلالة الإبراهيمية المذكورين في القرآن؛ وأنّ هذه النسبة إلى إسماعيل هي محاولة تلفيق وتأسيس نظري للإسلام على نص وارد في «العهد القديم» أو التوراة، وهو نص غير أساسيّ، مع تجاهل كامل لما أسّس له القرآن؛ علماً بأنّ الإسلام لم يعترف بالنص الحالي للتوراة، فوق أنّ هذا التصنيف هو محاولة لتحويل الإسلام إلى فرع ثانوي من الديانة التوراتية. كما يبيّن مبارك أنّ الديانة الإسلامية ليست مختصة بسلالة ومكان وحدود، وأنّ إسماعيل ليس جذر الإسلام بل محمّد، وأنّ دعوة محمّد ليست مبنية على إرث دموي أو سلالي عائلي، بل هي اختيار واصطفاء لشخص محمّد، ومن هنا لقبه «المصطفى»؛ وأنّ الإسلام كالمسيحية دعوة عالمية مفتوحة لجميع الشعوب[1].

وفي جذر الحوار الذي آمن به يواكيم مبارك هو ما ظهر لبصيرته ولم يتوقف إزاءه الصراع الديني. فالصراع الديني لم يبرأ يوماً من السياسة والمصلحة. ظهر لبصيرة مبارك ما هو أبعد وأهمّ من الجذر الإبراهيمي المشترك. إنه ذلك الركن المتصل بحضور المسيح في العالم أو بمجيئه إلى العالم وعودته إلى السماء كما يبيّن القرآن. فالإسلام

(١) Pentalogie, Tome V, pp. 75-88

أكد ركناً أول وهو عذرية مريم وسرّ «الحبل بلا دنس» أو ولادة عيسى بمعجزة، ومن روح الله: «فنفخنا فيها من روحنا وجعلناها وابنَها آيةً للعالمين» (الأنبياء،٩١). القرآن رفع عن مريم التهمة التي ظلّ اليهود يطلقونها عليها، واعتبر المسيح نسمة من روح الله.

ويكتمل الحضور المعجز لعيسى في العالم، كما يصوّره القرآن بمعجزة الكلام في المهد، «فأشارَتْ إليه قالوا كيف نكلّمُ مَن كان في المهدِ صبيّا» (مريم، ١٩). وأخيراً مغادرته للعالم وارتفاعه إلى السماء دون مرور بعذاب الصليب؛ تلك المعجزة الثالثة تتمثل في الآية «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شُبّه لهم» (النساء، ٤). وبحسب هذا الحضور القرآني يكون المسيح، الوحيدَ بين الأنبياء الذي وُلد بمعجزة وتكلّم في المهد بمعجزة وارتفع إلى السماء بمعجزة. إنها مكانة خاصة يتفرد فيها المسيح في الإسلام ويمتاز بها بين الأنبياء.

هذا لا يعني قول يواكيم مبارك بتطابق الإسلام والمسيحية؛ لكن يعني التوكيد على اللقاء في ركنين أساسيين بل جوهريين من أركان حضور المسيح في العالم. ويعني المكانة الرفيعة للمسيح في الإسلام. طبعاً لا وجود في الإسلام لسرّ التجسّد ولا لسرّ الآلام، وهما جذران فلسفيان أساسيّان في المعتقد المسيحي وفي معنى الكنيسة.

يواكيم مبارك أعطى الاعتبار للنصوص، ولم تحجبها عنه الصراعات التاريخية. لكن مع الحزن الشديد لا نرى المؤسسات والتيارات التي تسيّس الدين وتستغله في شؤون القوة والسلطة مؤهلة لقراءة هذه الرؤية الهادئة.

ما من تلخيص ينجح في تصوير ما ينطوي عليه هذا المجلد الأخير من «خماسية في المسيحية والإسلام»، لما يحتشد فيه من الدفوع والردود وطرح الموضوعات وإثارة النقاشات. بالنسبة لي، وبوصفي معنية في المقام الأول بالمسألة الفلسطينية وبالحوار والوئام بين الأديان، ما دام المرجع واحداً، أجد في هذا المجلد الخامس، كما في سائر المجلدات، شهادة هائلة على هذه الروح المتسامية، كما جسّدها مبارك، بل الروح العالمة المهيَّمة المثالية في عدلها ونزاهتها وهيامها بالآخر وتماهيها بكل قضية حملتها.

هذه الرسائل والمذكرات لا تكشف عن نفاذ فكريّ وبصيرة روحية آسرة وحسب، وإنما تشهد كذلك، على مستوى شخصيّ، لعذاب روحيّ يعانيه هذا العاشق للقدس وأرضها، وسط صيحات مثقفين، محسوبين على بلد حقوق الإنسان، يهللون لجيش العدوان والاحتلال الذي سمّوه «جيش الرّبّ».

في هذه البحوث والتساؤلات، عمل مبارك على استقصاء أسباب سوء الفهم الغربي للإسلام. وهي الأسباب التي دفعته في طريق العمل وزوّدته بالأمل لتصحيح المسار التاريخي، في اتجاه اعتراف بالآخر ونقض لتاريخ الإنكار والتنكّر؛ ولقد آمن بإمكان الاقتراب من الآخر بالمحبة والحوار الموضوعي والاعتراف بالتنوع والقبول بواقعه بوصفه تنوّعاً.

فالآخر، في نظر مبارك، شرط للتكامل واكتمال المسار. وهذا كله يقتضي تمزيق حجب الجهل وتمزيق الأسطورة التي يتذرع بها الغرب حيال الصهيونية؛ كما يقتضي بعداً كفاحيّاً مسيحيّاً يدافع عن الهوية الفلسطينية ويحول دون وقوع جريمة تاريخية جديدة.

يواكيم مبارك الذي انطلق من نظر شامل مدقق ومن فهم متجرد من العصبيات والمواقف المسبقة تعمق في بحث مواقع اللقاء ومواقع الاختلاف. واعتبر أنّ مواقع اللقاء أكثر وأوسع من مواقع الاختلاف. غير أنّ هذه الأديان التي انطلقت من أبوّة إبراهيم ومن موقع فكري عقدي واحد هو التوحيد، قد تصادمت حتى ليكاد التاريخ في حقبة حضورها معاً وفي خرائط تجاورها، أن يكون تاريخ حروبها.

وبصورة عامة طرح يواكيم مبارك، في كل ما كتب، المشكلات الثقافية والالتباسات السياسية بدقة مستندة إلى العلوم والنصوص، مستوحياً روح الشرق وتاريخ العرب، مستنداً إلى علوم التوثيق في الغرب، ومبتعداً في الوقت نفسه عن الأنماط والذرائع الغربية التي انتهى به المطاف إلى إنكارها والنفور منها.

إنّ يواكيم مبارك كما يتجلى لنا من خلال أعماله المكتوبة ومشاركاته الشخصية، وخاصّة خلال هذه الخماسية، يوحّد بين الهوية المسيحية بالمعنى الرسالي وبين

الهوية الفلسطينية بمعنى جرح العالم، معطياً بذلك للمسيحية بعداً إنسانيّاً رحمانياً وكفاحيّاً، لا بعداً قتاليّاً أو تبشيريّاً، وبذلك يضعها حيث يفترض معنى الفداء الذي قامت عليه المسيحية. يضعها حيث يفترض موقف الإخاء والدفاع عن الحق وعن مستضعفي الأرض، أي في المواقع الطليعية المستنيرة.

ظهور هذه الخماسية في هذا التاريخ (١٩٧٣) يكتسب أهمية خاصة، وذلك لعلاقتها الوثيقة بحياتنا، كعرب ولبنانيين أولاً، وبمشكلاتنا الثقافية والاجتماعية، وبوجه من وجوه علاقتنا مع الغرب. وظهورها ذو دلالة كبيرة لأنها تصدر عن لاهوتي مسيحيّ ماروني لبناني عالم في الإسلاميات ومناضل قديم وشهير، عمل طول الربع القرن الأخير على كشف الوجه المشرق للإسلام. اهتمّ بإضاءة محاور اللقاء بين الأديان الإبراهيمية الثلاثة؛ ثمّ بعد مصادرة الصهيونية للاّهوت اليهودي، ركّز اهتمامه على الحوار بين المسيحية والإسلام. لقد كرّس حياته العلمية للتصدي لنزعات العداء والنظرات الباطلة التي تبثها الصهيونية عن العرب والإسلام في المحافل الدولية.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنه منذ وقت مبكّر، وقبل احتلالات ١٩٦٧، وتحديداً في عام ١٩٦٢، كان مبارك قد كتب كتاباً بالفرنسية للتعريف بالإسلام وتغيير الصورة الكولونيالية والأفكار المسبقة المتوارثة عنه منذ قرون. عنوان الكتاب **الإسلام**(١). أهمية هذه الخماسية تتجاوز مجرد قيمتها العلمية وقيامها على التنقيب والدأب وغزارة المراجع والمصادر وتحليلها بعمق؛ إنها فوق ذلك سجلّ لجهاد مفكر مسيحيّ شرقيّ عرف الغرب عن كثب فافترقت عن الغرب دروبه؛ وعرف الإسلام معرفة حبّ فيما هو أشدّ ما يكون مسيحيةً والتزاماً.

وما يجدر ذكره بهذه المناسبة أن الأب مبارك، في تلك المرحلة، كان يقوم بخدمة القدّاس في كنيسة سان سيفران في الدائرة الخامسة بباريس.

لقد وجد أنّ الحبّ يعني المعرفة والمبادرة، وأنّ الطريق إلى الله لا تمرّ بالحروب، وأنّ المعرفة المتبادَلَة هي السبيل كي لا تتلطخ الطريق إلى الله بالدم وتُشَوَّه

(١) *L'ISLAM*, édit. Casterman, Paris 1962

بالظلم. منذ البداية كان هذا ما دفعه إلى التخصص في العلوم الإسلامية.

فالجهل هو أبو الخوف، والخوف هو أبو الحرب وأمها. أما المعرفة فهي طريق إلى طمأنينة الكشف والتحقق. ففي حروب العدوان كلها ارتبط التجييش بالتجهيل واختلاق الصور المشوّهة المغلوطة.

لقد بصُر مبارك بالحضارة العربية تجربةً اتسعت للتنوع ضمن الوحدة، بل يكاد يقول حققت الوحدة بفضل هذا التنوّع. والتنوّع ضمن الوحدة يعني قبول الآخر المختلف ويفترض بالتالي الحوار، ما دامت المحجّة واحدة. إنه تنوّع عناصر تتفاعل ولا ينفي بعضها بعضاً بل يشكل بعضها توكيداً وتمييزاً للبعض الآخر. ولا يمكن أن يكون هذا التنوّع، في حال المحبة والحوار، إلا مصدر غنى بل مصدر تقوى.

هذا النظر الروحاني المتسامي لدى الأب مبارك، يستقرئ مقوّمات الحوار ويرسم حركته العريضة، إذ يرى فيه التماساً للجوهري بدءاً من أشكال تجلياته المتباينة؛ هذا النظر السامي يجدد الفهم الثقافي للأديان وللتديّن، ويقيمه في مستوى إنساني فكريّ عال. إنه نظرٌ يبصر بإنسانية متحركة نحو ذروة واحدة، ولا يجد في عراك السائرين نحو تلك الذروة الواحدة، وحروبهم الدينية، غير الخلل وسوء الفهم والانغلاق. هذاالنظر السامي ينطلق من موقف يرى في الآخر شرطاً لتكامله فلا يفترض جمود القيم ونهائيتها، لا ينطلق من نظر منتهٍ مغلق، بل يصبح حضوره في التاريخ التفاتاً دائماً نحو المستقبل ونحو الأسمى. من هنا أنّ مشروع يواكيم مبارك في «الخماسية «هو مشروع المعرفة كطريق إلى إحلال الحوار الاحترام المتبادل محلّ النزاع.

***

إذا كانت الأرض التي يختارها الإنسان وطناً لقلبه أو عاصمة لحنينه تحدّد هويته، فأن يختار الأب مبارك، ابن الجبل اللبناني مدينة القدس وطناً لهواه أمر ذو دلالة عظيمة.

ماذا تمثل القدس بالنسبة لابن الجبل اللبناني؟ إنها، إضافة إلى دلالتها المسيحية كجلجلة لآلام السيد المسيح، هي بؤرة الحنين النبوي في الإسراء ومرقى النبيّ إلى السماء. هي المنطلق والملتقى وهي مدينة الحوار، فهي دينيّاً بالنسبة للأديان الثلاثة

المدينة الآتية أبداً.

هكذا تصير مدينة القدس، بالنسبة إلى هذا العاشق، رمزاً عربيّاً إسلاميّاً مسكونيّاً، من حيث هي طريق ومن حيث هي موعد التقاء.

أن يكون الأب مبارك لبنانياً يعني بالنسبة له حضوراً خاصّاً مميّزاً، في لبنان والعالم. أن يكون لبنانياً هو في نظره انتماء يقتضي ما هو أكثر من الانفتاح والمحبة؛ يعني المسؤولية التي تبادر وتتقدم وتحمي وتفتح الطريق.

***

هذا كله كان قبل امتحان الحرب الأهلية لطموحات أهل الحوار ومُثُلهم، وقبل الكوارث الإنسانية والأخلاقية والدينية التي مثلتها تلك الحرب.

إنّ واقع الحرب الذي أحبط أحلام يواكيم مبارك ورعيل الحوار يهدّد كلّ تجدد للحلم في مدى منظور، لا سيما بعد اتساع جبهة التطرّف وانفجار العنف والفظاعات على الخارطة الإسلامية.

مع ذلك فإنّ هذا الحلم سيبقى مثل دعوة، مثل أمل للغد، أو مثل يوتوبيا. والمشكلات التي واجهها هذا المشروع اليوتوبي المثالي تعلّم، أن كل مثقف أو آمل باللقاء، يجب أن يشتغل ضد البنى الجامدة التي خلّفتها الصراعات التاريخية، والصور المحرَّفة السوداء التي تبادلتها الأديان في الشرق والغرب، واستغلتها الحروب الصليبية وغذّاها تاريخ طويل من الانحطاط ومن الاستعمار.

***

لو كتبت سيرة يواكيم مبارك لبدت أمواجاً من الكفاح، بقوة الأمل زمناً، وبقوة الألم أزمنة.

أذكره في بيروت، وفي مدرسة كرمل القديس يوسف في بيروت «الغربية»، بحسب جغرافية الحرب؛ كان ذلك في يوم شتائيّ عام ١٩٧٦؛ ذلك العام الرهيب من الحرب، عام الأيام السوداء والمذابح المتبادَلَة.

كانت المأساة ترسم ملامحه النبيلة. وكان قد بدأ مرحلة جديدة من كفاحه، مرحلة الدفاع عن وحدة لبنان. صادفته عند البوابة يحاول إيقاف سيارة أجرة، يوم كان كل انتقال من منطقة إلى منطقة يحمل خطر الموت. شعرت بغربته الهائلة عن الأجواء وعن ذلك الوضع، بل بذهوله عن الخطر. كانت «صخرة» الحوار قد تدحرجت إلى القاع، وبدل الحوار قام التذابح والقتل على الهوية والتهجير الجماعي من طرفي البلد.

سألته أين يذهب. قال إنه ذاهب إلى الضاحية للقاء السيد موسى الصدر. كلّفت طالبين بمرافقته حتى باب السيد.

هل كان يبحث عن معقل أخير للأمل، ويحاول رفع الصخرة من جديد؟ أم كان يتوغّل في مسيرة الألم؟

الفصل الثاني

القرية الفاضلة:
المشروع الرحباني الفيروزي

من أجل فهم النهضة الغنائية التي حققتها الأسرة الرحبانية، ممثَّلَةً بالثلاثي فيروز وعاصي ومنصور، على مدى ما يزيد عن نصف قرن، لا بدّ من رؤيتها في سياق تاريخي هو تاريخ لبنان الحديث أو تاريخ الدولة اللبنانية الحديثة، وما رافق ذلك من تحوّلات سياسية اجتماعية وما أنتجته من تطوّرات ثقافية، كان الشعر أبرز تمثلاتها.

فقد شهد لبنان ازدهاراً في إنتاج الشعر. وازدهار الشعر تحقق دائماً في مناخات التغير أو القلق والحاجة إلى التعبير وإلى الحلم أيضاً. وفي مرحلة ما بين الحربين حين كانت أسئلة كثيرة تُطرَح حول الحاضر والمستقبل، حول العلاقة بالماضي وبالحاضر، بالذات والآخر، نهض في لبنان أعظم تجمّع شعري عربي، بل أكبر تجمع تمثلت فيه مدارس ومذاهب متنوعة. بعض هذه المذاهب الشعرية كان بداية الانفتاح على المدارس الشعرية في العالم من جهة، وبداية الانفتاح على الراهن المعيش والأسئلة الكيانية، من جهة ثانية، بينما الشعر التقليدي كان يتجه نحو محجة قائمة في الماضي. وتراوحت الاتجاهات الجديدة بين كلاسيكية منفتحة على الجديد ورومنسية ورمزية. وإلى جانب ذلك ازدهر الشعر الشعبي والمساجلات التي تنهل مباشرة من التحولات في الواقع الاجتماعي.

ويمكن القول إنّ الشعر اللبناني سواء منه ما كان بالفصحى أو بالعامية، ولاسيما ذلك المغنّى، قد حفل، في مرحلة ما بين الحربين بشكل خاصّ، بالتعبير المباشر عن التغيرات السكانية والثقافية والقيمية التي شهدها لبنان. أمّا مناخ الحنين الذي تمثل

بأغنيات أو قصائد شارك فيها شعراء الزجل وكبار شعراء الفصحى على السواء، في مرحلة مابين الحربين وصولاً إلى الخمسينيات، فقد تواصل بعد ذلك متّخذاً صورة مختلفة أعظم تعقيداً وبناء واقتراباً من المعيش مع بقائه أشمل حضوراً وأعمق دلالة. وذلك جنباً إلى جنب مع انطلاق موجة الحداثة الشعرية منذ أواخر الخمسينيات.

تمثّل التيار الشعري الحنيني، الرومنسي منه والرمزي، في تمجيد فردوس لبناني مفقود سوف يتطوّر إلى أن يجد أبرز تمثلاته في ما يمكن اعتباره يوتوبيا القرية اللبنانية، أو القرية الفاضلة (على غرار المدينة الفاضلة) كما أبدعها وجسّدها الأقطاب الثلاثة، الأخوان رحباني وفيروز.

في هذا المناخ الثقافي الحنيني العام تشكّل الثلاثي الرحباني بعد اللقاء بفيروز وارتباط عاصي الرحباني بهذه الشخصية التي جنّح صوتها ثم حضورها المسرحيّ موهبة الأخوين الموسيقية. وتطوّر التعاون الثلاثي في اتجاه بناء صورة مثالية للقرية اللبنانية، ولبطلة مُتَخَيَّلَة تحمل هذه القيم وتحرس التناغم الجمعي. ولا يخفى أنّ اختيار المؤنّث كجنس «للبطل» فرضه حضور فيروز وموقعها في هذا المشروع الفنّي.

ولقد احتلّت هذه الصورة المشهدية النمطية معظم النتاج الرحباني وطبعته، حتى وفاة عاصي الرحباني واستقلال فيروز نجمة الثلاثي التاريخيّ. ثمّ ذهب كل من القطبين فيروز ومنصور رحباني في اتّجاه.

***

كمدخل لفهم ما يمكن تسميته اليوتوبيا الرحبانية الفيروزية والمناخ الذي ظهرت فيه المدرسة الرحبانية، لا بدّ من الكلام على ما وُصف بأنه «عقيدة» أو «هوىً جبليّ» عبّر عن نفسه بالحنين إلى القرية وتمجيد القرية نتيجة للتحوّلات المتسارعة التي شهدها لبنان. وهي تحولات برزت واتّسعت في مرحلة تاريخية سبقت صعود الظاهرة الرحبانية.

كيف بدأ هذا المناخ الحنيني؟ ما جذوره التاريخية وكيف تطوّر؟

التطوّرات التاريخية للشعر المغنّى
في القرن العشرين

بين العشرينيات والخمسينيات من القرن العشرين كان هناك مناخ حنين إلى القرية اللبنانية. وهو مناخ اغتذى من مؤثرات عديدة، بينها تيار الأدب المهجري وما يفيض به من حنين وتمجيد للطبيعة والقرية؛ يضاف إلى ذلك اتساع المؤثرات الرومنسية وما تدعو إليه من عودة إلى الطبيعة والفطرة. إذ إنّ المرحلة اقترنت بهجرتين لأهل الجبل والريف إجمالاً: هجرة كبرى إلى العالم الجديد (الأميركتين خصوصاً) حول مطلع القرن وبسبب المجاعة والسياسة العثمانية، وهجرة صغرى من الريف إلى المدينة.

فولاية بيروت ولواء طرابلس، وأقضية البقاع، ضُمَّت إلى جبل لبنان، عند إعلان لبنان الكبير يوم أول أيلول ١٩٢٠، على يد الجنرال غورو، وأُعلنت بيروت عاصمة الدولة اللبنانية الجديدة[1].

بيروت، المدينة المتنامية المنفتحة على التغيّرات والمستفيدة الأولى من

---

(١) راجع، شفيق جحا، **معركة مصير لبنان في عهد الانتداب الفرنسي ١٩١٨-١٩٤٦**، بيروت، ١٩٩٥، الفصل الحادي عشر، ص ٢١٩ ثم الفصل الرابع عشر ص ٢٨٥.
راجع كذلك الشيخ طه الولي، **بيروت في التاريخ والحضارة والعمران**، دار العلم للملايين بيروت ١٩٩٣ ص ٣١. هذا وكان الشهابيون وأهل جبل لبنان قد مُنعوا من الإقامة في بيروت زمن أحمد باشا الجزار والي عكا (توفي ١٨٠٤). وظل هذا المنع سارياً حتى عام ١٨٣٢ عندما احتلها إبراهيم باشا المصري. م. ن. ص ٢٤.

العمران والتطور والفرص الاقتصادية، اجتذبت سكان القرى. لكن هذه الهجرة لم تكن لتقضي بسهولة على تعلّق أبناء الجبل ببيئتهم، وهم الذين يحملون إرثاً تاريخياً صراعياً طويلاً. وما كانت الهجرة إلاّ لتنتج رؤية حنينية إلى القرية اللبنانية، في وجه التحوّلات والتغيّرات التي تهدد الذاكرة وعالم القرية بالدمار.

هكذا عندما أخذت الأغنيات التي تمجّد القرية أو تستلهم حياتها تظهر وتشيع، بل وتتداخل بحسّ وطني سياسي، كانت أدبيات واسعة تتمحور حول القرية والحياة الريفية. فالحنين إلى لبنان والقرية اللبنانية موضوع محوري في الأغنية الشعبية، على غرار «مشتاق إرجع عَ الضيعة مشتاق كتير» وغيرها، وفي أدب المهاجرين اللبنانيين إلى العالم الجديد. وكان معظم المهاجرين من أصول جبلية وريفية كما هو معروف. ولم يحجب البعد هذا الأدب، لأنه كان يتسرب إلى صحف الوطن. هذا فضلاً عمّا نُشر هنا في لبنان من أعمال المهجريين.

وفي لبنان حيث كانت الرومنسية هي التيار الغالب، نجد الشعر لا يقتصر على تمجيد الطبيعة بل يُماهي الطبيعة وحياة الفطرة بحياة القرية اللبنانية وعناصرها. ونجد الشعر خاصة يحفل بعناصر ومفردات وصور من قبيل العرزال، الخيمة، العين، الناطور، الكوخ، الكرم، الموقد، الوجاق، التنور، العلّية، وغيرها؛ بل نجد حديثاً عن صفات خلقية قروية كأنها صفات أصلية، تكشف عن تصوّر واعتقاد بتميّز أهل الجبل.

أشهر شعراء المرحلة، الياس أبو شبكة (١٩٠٣-١٩٤٧)، تغنّى بالقرية وتمنّى عودة زمانها وثقافتها في ديوان **ألحان** وهو الديوان الذي طُبع للمرة الأولى عام ١٩٤١. وقد جاء في قصيدة بعنوان «ألحان القرية». ومطلعها:

أرجِعْ لنا ما كانْ   يا دهرُ في لبنان

...

ليقول بعد ذلك معدّداً عناصر من عالم القرية:

«أرجع إلى الإحداقْ

أطيافَها المُبعَدَة

وللّيالي الوِجاق والموقده
أرجع إلينا الصّاج
والجرنَ والمِهْباج
وخصبَنا في الربى
ونورَنا في السراج
واسترجعِ الكهربا
وكاذباتِ الغنى[1]

وميشال طراد الذي يمثّل مناخاً غنائياً عاماً، واجتذبت أشعارُه الألحان وغنّاها كبار المغنين، وبينهم فيروز، يُكثر في شعره من التغنّي بصنّين والخيمة والعين والسلة والقمر. ويشيع في شعره الوصف الفردوسي للقرية وعلاقات الناس فيها وعلاقتها بالطبيعة يقول في ديوان جلنار:

«عَ طريق العينْ مَحْلا التكتكي
والقمر عَ كتف صنين متّكي» (...)

ثم

هـَ الخيمة اللي كان يضحَكْلا النجم
هـَ الْكان حَيْطا مرتكي عَ صنوبرة[2]

ثم:

تخْمين راحِت حلوة الحلوين
وما ضلّ في غير الحَبَق (...)
ولا عاد رَحْ تلعبْ على التلّي (...)
ولا يْداعِبا هاك النهَر
وتداعبو، ويخطفلها السلّي (...)

---

(١) الياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة**، ص ٢٦٨-٢٦٩.

(٢) ميشال طراد، **جلنار**، دار النهار للنشر، ص٢٠.

بل إن هذه اللغة المفرطة في المحلّية تجيء في سياق الحنين وتوكيد الانتماء.

فؤاد سليمان (١٩١٢-١٩٥١) مجّد عالم القرية والجبل كنوع من معارضة عالم الهجرة والمدينة. وظل على مدى سنوات في جريدة «النهار» ثمّ في كتابه **درب القمر** يكشف عن خفايا الجمال ونبيل المعاني والقيم في ذلك العالم المفقود:

يقول في كتاب تموزيات في مقالة بعنوان «مع النجوم»:

«... وأنت لو رأيت هذه الكبرياء التي عندنا في الجبل، لمسَحْتَ من عينيك غبار المدينة، وما في المدينة من ضلالات.

... وأنت لو قُدِّر لك يوماً أن تسهر، ليلَك كلَّه على مساطب بلاد الجبل، مع القمر والنجوم... أنفُكَ في السماء، وخدُّك على حجر (...)،

... لعرفت كيف يكون الإنسان إنساناً كبيراً في الجبل».

وكان لفؤاد سليمان تأثير كبير في جيل من الشبان خلال الأربعينيات وأوائل الخمسينيات.

ولعلّ الكتاب الذي كان أبلغ أثراً واستُقبل بموجة عارمة من المديح والإعجاب هو كتاب الشاعر أمين نخلة **المفكِّرة الريفية**. صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٤٢. إنه كتاب في تمجيد الريف واكتشاف شعرية العناصر فيه، والتغلغل في ظلال المعاني وتلاوين الحياة. إنه أكثر شعرية من شعر أمين نخلة الموزون في **الديوان الجديد**، على ما في هذا الديوان من مقوّمات الشعرية في الموازين التقليدية.

الشواهد على روعة **المفكِّرة الريفية**، وقبل ذلك على وجود حساسية عامة وتجاوب خاص إزاء هذا التذوق الهائم بجماليات القرية، هذه الشواهد نجدها في عشرات الرسائل والمقالات التي تناولت هذا الكتاب وهنّأت صاحبه، وجميعها أو معظمها يعبّر بدوره عن تعلقه بالجبل أو القرية. أكتفي بإيراد مقطع وجيز من مقالة نشرها حول الكتاب الشيخ خليل تقي الدين في جريدة الجمهور ٢٠ / ٩ / ١٩٤٢ [1]:

---

(١) أثبتها الشاعر أمين نخلة مع كثير غيرها كملحق لـ **المفكرة الريفية** في طبعتها الثانية ١٩٦٧، منشورات دار الكتاب اللبناني، ص ١٥٧-١٥٩.

«إنّ تَبلونَ والباروك» و«هاتيك الجهات» مهوى أفئدة، ومساقطُ رؤوس، وأعشاشُ ذكريات غاليات عليك وعليّ. لقد كنتُ حتى اليوم أعبد تلك البقعة من الأرض، فأصبحتُ أفخر بها لأنها أوحت إليكَ هذه المقاطع الرائعة من الأدب القروي الجميل».

الشيخ خليل تقي الدين نفسه صوّر الجبل في مجموعته **عشر قصص**.

وكان هوى القرية ديناً لعصبة من الأدباء سمّوا أنفسهم «عصبة العشرة»[1] وما تجاوز عددهُم الأربعة ضنّاً وحرصاً. هم خليل تقي الدين وفؤاد حبيش صاحب مجلة «المكشوف» التي شكّلت مرحلة مهمّة من مراحل الصحافة الأدبية، وميشال أبي شهلا والياس أبي شبكة.

---

(١) عن «عصبة العشرة» يقول الشيخ فؤاد حبيش في مقالة نشرها في الكتاب التذكاري عن الياس أبو شبكة **دراسات وذكريات** ١٩٤٨:
«انتسبت في أوائل سنة ١٩٣٠ الى هيئة إنشاء «المعرض» وقد قرر صاحباه الميشالان، زكّور وأبو شهلا، أن يجعلا منه «إلّوستراسيون» لبنان (...). «في هذه المرحلة من حياة لبنان المضطربة، ضمّت «دار المعرض» من اشتهرت عصابتُهم بـ«عصبة العشرة»، وهم ميشال أبو شهلا، الياس أبو شبكة، خليل تقي الدين، وفؤاد حبيش. أما الستة الباقون فقد اكتُفي باختيارهم، ولكنهم ظلّوا في خارج نطاق العصبة، ولم يقوموا بخدمة فعلية في صفوفها. وأذكر منهم: كرم ملحم كرم، يوسف ابراهيم يزبك، تقي الدين الصلح. وقد أشار أبو شبكة في إحدى قصائده الى ذلك فقال يؤرخ للعصبة:
«أربعة، لكنهم عند القياس عشرة
إذا أهابوا بالدُّجى أرخى عليهم قمره
وإن أهابوا بكنوز الوحيْ حلّ صررَه
صلّتْ نراجيلُهم على الطّلى والكركره»
عن كتاب ميشال زكّور، **حكاية عصامية وتاريخ حقبة** تأليف فاضل سعيد عقل ورياض حنين، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٨٨ ص ٩٨-٩٠.
أما جريدة «المعرض» فقد أسسها ميشال زكّور عام ١٩٢١ ثم شاركه فيها ميشال أبي شهلا عام ١٩٢٩.

ومارون عبود (عين كفاع ١٨٨٦-١٩٦٢) كبير نقاد لبنان بين الأربعينيات والستينيات، ومصوّر الشخصيات تصويراً حركيّاً حنوناً، ساخراً، بصرياً، استقى أبطاله من القرية، وصوّر مشاهد حياتها كما عاشها وكما استعادها خياله المبدع، وأودعها كتابيه **أحاديث القرية** **ووجوه وحكايات**[١].

هذا فضلاً عن ازدهار الزجل ومجالسه.

كانت القرية، في تلك الحقبة، تتشكل من جديد في المخيّلة العامة كيوتوبيا ضائعة أو كحلم مفقود.

وقد حفلت تلك المرحلة التي عرفت ذروتها في الأربعينيات وامتدت حتى الخمسينيات، بالكتب التي تتناول مظاهر أو موضوعات تقليدية لبنانية.

نذكر من هذه الكتب **الأمثال والأساطير اللبنانية المختصة بأشهر السنة الشمسية**[٢] للَحْد خاطر، وكتابه **العادات والتقاليد اللبنانية**. نذكر كذلك كتاب أديب لحود **العادات والأخلاق اللبنانية**[٣].

ويبدو أن مسألة الاعتداد بالمنشأ الجبلي أو القروي تحوّلت إلى ظاهرة، حتى كثُرَ التلميح حولها. ووصلت إلى المساجلات الزجلية حول «البيروتي» و«الجبلي».

في جلسة زجل ضمت الشعراء الشعبيين عمر الزعني وأسعد سابا وعبد الجليل وهبي وأسعد السبعلي دارت معركة زجلية. في سياق المساجلة جرى هذا الحوار بين أسعد سابا ممثِّلاً ابن الجبل وعمر الزعني ممثِّلاً ابن بيروت:

---

(١) انظر، مارون عبود، **وجوه وحكايات**، ص ١٧، حيث جاء في مقدمة أسعد سكاف للكتاب: «**وجوه وحكايات** مجموعة من الحكايات القروية، بدت الضيعة اللبنانية فيها عالماً زاخراً بالحركة، استطاع مارون عبود أن يتصيّد منها الأحداث. انظر مثلاً «المعلم»، «معاز الضيعة»، «صلاة نائب» «نفّخْ نفّخْ» وسواها من حكايات هذه المجموعة، كل منها تعكس جانباً من جوانب الحياة في الضيعة».

(٢) لحد خاطر **الأمثال والأساطير اللبنانية المختصة بأشهر السنة الشمسية**، المطبعة الكاثوليكية ١٩٣٣.

(٣) أديب لحود، **العادات والأخلاق اللبنانية**، مكتبة صادر، بيروت ١٩٥٣.

أسعد سابا:

أوعى يغرّك سكوتي بتهزّ الصخر بيوتي

هات الليلة شو عندك يللي بتحكي بيروتي

عمر الزعني:

لو عندك بالضيعة توت وكلامك كلُّه مثبوت

ما كنت تركت الضيعة وجيت سكنت في بيروت

وقد يكون من المناسب أن نشير إلى هذه التحولات من موقع مقابل هو موقع ابن المدينة.

فعمر الزعني (١٨٩٥-١٩٦١) هو بالمقابل ظاهرة فولكلورية مدينية تمثَّلَ فيها الذكاء والنظر الثاقب والتقاط ما يهمّ الناس ويروي غليلَهم ويترجم عمّا يجول في الأفكار. تشكّل قصائده، التي كان يغنّيها ويمسرحها، سجلاً للأحداث والتحوّلات. من ذلك مساجلاته مع الشعراء الشعبيين الذين يمجدون الجبل كمعارضة للمدينة وأهلها. ومنها أيضاً تعليقاته اللاذعة على الأحوال الراهنة. بمعنى ما، كان الزعنّي شاعر التحولات الحاضرة، بينما شعراء «الجبل» يعبرون عن الحنين إلى عالم القرية وثقافتها المتحوّلة.

ولا يزال اللبنانيون، والسوريون كذلك، يذكرون أغنيات الزعنّي التي كانت توجع الفرنسيين حيناً، وبعض الحكام والشخصيات حيناً آخر. منها مثلاً تلك الأغنية التي تضحك من سقوط قيمة «الفرنك» ومطلعها «حاسبْ يا فرنك شدّ فرامك». لكن أكثر أغنياته السياسية انتشاراً هي التي غنّاها بعد تعليق الدستور عام ١٩٣٢ وتعيين رئيس الجمهورية، الذي انتهت ولايته، حاكماً على لبنان:

بدْنا بَحْريّة يا ريّس صافيين النيّة يا ريّس

بزنود قويّة يا ريّس

أبداً ما تحلّس يا ريّس

الموج جْبالْ يا ريّس
قَطّاع حْبالْ يا ريّس
ما كان عالْبالْ يا ريّس
تتنصّبْ رئيس يا ريّس[1].

***

منذ عام ١٩١٨ «بدأ عمر الزعني طريق الفن والموسيقى والشعر الضاحك، وأحياناً القارص مع صديقه الحميم الشيخ رائف فاخوري (...) على مسرح الكريستال في النوريّة، حين قدّم الشيخ رائف مسرحية: «جابر عثرات الكرام» وخلال عرض المسرحية بين الفصل والآخر، كان يصعد الفتى عمر إلى المسرح ويقدم أغنية من تأليفه مطابقة لواقع القصة وللأحداث التي كانت تمرّ فيها البلاد وقتئذ»[2].

وهكذا بدأت مسيرته النقدية الشعرية - الاستعراضية في المسارح والفنادق وأماكن التجمّع والاحتفال:

عام ١٩٢٠، يوم ذهب عهد وجاء عهد، وقف عمر الزعنّي على خشبة مسرح الكريستال واضعاً على رأسه طرطوراً حاملاً صندوق الفرجة ليسخر من التحولات التي جاءت بأبناء الريف إلى المدينة وغيّرت أسلوب حياتهم؛ وقف ليغنّي قصيدته:

شوفْ تفرّجْ أه يا سلام
شوف أحوالَك بالتّمامْ

وفيها رصد مبكّر ثاقب للتحوّلات الاجتماعية العميقة:

الفلاّح شلح التّبّانْ وعاف السكّة والفدّانْ
وراح تْعَيّنْ عند فلان مغرور بحبّ الألقابْ
وما حاسِب للعزل حساب كان سلطان وصار بوّاب

(١) من كتاب عمر الزعني، موليير الشرق، تأليف «الزعني الصغير»، بيروت ١٩٨٠ ص ١٦٧-١٦٨.

(٢) م. ن. ص ١١٠.

بعشرة فول وبخمسة زيت — كنت تعشّي أهل البيت
أمّا هالأيام يا ريت — ليرة واتْنين ما بتكفيك
يا محلا يوم المتْليك — يا حفيظْ ويا أمين..[1]

هذا المناخ هو ما سجله وقدمه أنيس فريحة (١٩٠٢-١٩٩٢) عالِم اللغات السامية، وأستاذ هذا الموضوع في الجامعة الأميركية. قدّمه بنوع من الحنين والشهادة الشخصية، لكن أيضاً بنوع من الرؤية النظرية الأنتروبولوجية التي لا تغيب عنها الحكاية. كان أول كتبه في الموضوع **الأمثال العامية اللبنانية**[2]، ثم جاء كتابه المدهش الطافح بالحنان والحنين، بالمرح والمقدرة الأدبية على السرد المشوّق **اسمع يا رضا**[3]، ثم كتابه **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال**[4] الذي صدر عام ١٩٥٧، أي في العام الذي بدأت فيه سهرة الفولكلور على مدرجات بعلبك. هذا الكتاب يلخص مرحلة شهدت بداية الغروب في «الحضارة» أو الثقافة القروية، كما شهدت أواخر أمواج الحنين العالية إلى عالم القرية.

وقد جاء الفصل الأول من الكتاب بعنوان «الفولكلور اللبناني وضرورة جمعه». وليس أبلغ من هذا العنوان، لأنه يبيّن كيف أن الدعوة لإحياء الفولكلور اللبناني وتقديمه بشكل احتفالي فني لائق، قد جاءت تلبيةً لحاجة عامة ولمشاعر راهنة وأشواق لم تكن تنتظر إلاّ إشارة البدء.

من هذه الخلفية الثقافية الإيديولوجية جاء الأخوان رحباني ليحملا تلك المشاعر والحالات إلى ذروة فنيّة.

---

(١) م. ن. ص ١٢٠ ومن لا يذكر قصيدته الشهيرة:
لو كنت حْصانْ في هالأيامْ — كانْ لي خدّامْ وَرا وقدامْ
مثل الحكامْ أحسنْ بزمانْ — لو كنت حصانْ لو... لو...

(٢) أنيس فريحة، **الأمثال العامية اللبنانية**، مطبعة الكريم، جونية ١٩٥٣.

(٣) أنيس فريحة، **اسمع يا رضا**، لا تاريخ.

(٤) أنيس فريحة، **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال**، الطبعة الأولى ١٩٥٧، ط ٢، جروس برس ١٩٨٩.

الريادة الرحبانية

كان عاصي الرحباني (١٩٢٣-١٩٨٦) قد بدأ في الأربعينيات يقدّم مسرحيات في انطلياس. ولكن اهتماماته الموسيقية سوف تجعله يلمع في ميدان الأغنية ويتطور في اتجاه المسرحية الغنائية الإذاعية القصيرة. هذه المرحلة الثانية هي مرحلة التعاون والمشاركة مع منصور الرحباني أخيه. وهو تعاون عبّر عنه التوقيع المشترك «الأخوان رحباني»؛ وبات من الصعب التمييز بين حدود الإسهام أو نوع الإسهام لأي من الأخوين في العمل الواحد. وكان ذلك في مصلحة النتاج الذي حمل التوقيع المشترك، كما كان عنواناً لمرحلة ذهبية في نتاج المبدعَين. إنها المرحلة التي توسط فيها حضور فيروز (نهاد حدّاد) المشاهد والأغنيات الإذاعية أولاً ثمّ المشهدية؛ ونهض حضورها بالرموز وألهم الألحان وجنّحها وأرسلها في العالم. كما نهض حضور فيروز المسرحي بعد ذلك بالحكايات والمواقف حضوراً حيّاً لم ينجح أحد بعدها في تحقيقه.

بل إنّ فيروز قد نجحت في تجسيد البطلات والرموز الريفية المثالية إلى درجة أنها تماهت بها في نظر جمهورها، وحملتها وتمسّكت بقيمها في حياتها الواقعية.

وقد استقطب صوت فيروز كبار الملحّنين العرب ليرفدوا ذلك المشروع الفني الرحباني العظيم.

ما يجب الوقوف إزاءه هو أنّ الأغاني الرحبانية قد خرجت من سجلّ الموضوعات الغنائية العربية التي كانت سائدة ومن هيمنة الأغنية المصرية يومذاك؛ أي خرجت من حصرية شكوى البعاد وشوق الوصال، وتداخلت بالمدرسة الشعرية الرومنطيقية،

بآفاقها ومعانيها. وحملت نكهة جديدة ومعنى جديداً للحياة، وأثّرت في الفنّ الغنائي اللبناني، وحتى السوري، بل طبعت هذا الفنّ في مرحلة هي أهمّ مراحله؛ وبالنتيجة شكّلت ركائز نهضة غنائية لبنانية بل عربية واسعة.

بعد موسم مهرجانات بعلبك لعام ١٩٦٠ حين قدّم الأخوان رحباني «موسم العز» (لعب الدورين الرئيسيين وغنّى أهم الأغنيات كل من صباح ووديع الصافي)، ومع تأسيس «الفرقة الشعبية اللبنانية» (عام ١٩٥٧) أخذت العروض تتدرج، من المشهد الغنائي المنظوم أو المنضّد من عناصر فولكلورية تجمعها مناسبة احتفاليّة قروية، إلى مسرحية غنائية.

هذه المسرحية اقترنت في السنوات الأولى بمواسم «المهرجانات» في بعلبك أو الأرز، وهي التي نهضت بها مؤسسة «مهرجانات بعلبك الدولية» وتبلورت في شكل فنّي مميز. ومن قلعة بعلبك والمهرجانات كانت تنطلق إلى مسارح ومواقع أخرى، مثل معرض دمشق الدولي، ومسرح البيكاديللي ومسارح عالمية. وليس الغرض هنا التأريخ للعروض بل الكلام على طبيعة هذا المسرح.

تجب الإشارة إلى أنني في الكلام على المسرحية الغنائية الرحبانية وتبلورها في شكل مميز، سأقتصر على المستوى المشهدي والبعد البنائي الدلالي للقصة ونصوص الحوار والأغاني. ولن أتطرق إلى البعد الموسيقي وما يتصل به من إحياء ألحان قديمة وتطوير هذه الألحان أو الإفادة من تراث الموسيقى في العالم. كما أنني لن أشير إلى الآلات الموسيقية وتطوير الأوركسترا. بتعبير آخر سأتناول البعد البصري الحركي الشعري في هذا المسرح المركب من مسرح وغناء[1].

المسرحية الغنائية الرحبانية

في الأعمال الموسيقية المشهدية التي تعاون فيها الثلاثي الرحباني المبدع فيروز وعاصي ومنصور، كانت القرية اللبنانية أكثر من مجرد مكان تقع فيه الأحداث. كانت

(١) أحيل القارئ إلى دراسة موسيقية وضعها الدكتور علي جهاد الراسي حول الفن الموسيقي للرحابنة والخصائص المميزة لصوت فيروز.

القرية بذاتها محور العمل تحضر كنظام قيم وأسلوب حياة وثقافة، بمضامينها الأخلاقية والفنية، كما تحضر كشخصيات نمطية غالباً. وبدا التاريخ، ممَثَّلاً بهذه القرية، في مسيرة صاعدة. ذلك أنّ الرؤية في هذا المسرح الغنائي هي رؤية فردوسية تتجلّى في عالم يسوده التناغم والوحدة والعدل، حيث الخير يهزم الشرّ في نهاية المطاف، والعدل والمصالحة ينتصران دائماً. بل إنّ مثل هذا الفردوس، وإن بدا أو بدأ مفقوداً، هو قابل للاستعادة. والاستعادة، عند الرحبانيين، كما في مرحلة ما بين الحربين، هي ما تتمثّل فيه حركة التاريخ ومسار المسرحيات.

والخير، في هذه الرؤية، هو جوهر الإنسان والعالم، مهما غاب أو ضَمُر. وآلية الاستعادة قائمة في هذا الجوهر وخروجه من الإضمار إلى الظهور. آلية الاستعادة قائمة كذلك في استعداد الأخيار للمحن. فمتى حضر «العادل المعذّب» أو «الفادي المتألم» أو البطل الرائي أمكنت عودة الفردوس.

وهنا يبدو لنا استمرار الجوّ الحنيني الاستعادي الذي تمثل في أشعار ما بين الحربين بشكل خاصّ، إنما من ضمن رؤية مستقبلية مثالية شاسعة.

أما المسحة الرومنسية في مسرح الرحابنة فتتجلى في تصوّرهم لعالم حنيني يشفّ ويضيء بحزن نظيف صاف لا يشوبه نواح. هذا الحنين يقترن برؤيا الفردوس الغائب والشوق إليه. والشخصيات التي تتحرك في هذا المسرح تنتمي بشكل ما إلى ذلك الفردوس. إنها شخصيات أطفال كبار يحلمون بعالم هاجسه العدل ولغته الحلم والموسيقى ونظافة الفنّ. وهي في الوقت نفسه شخصيات صراعية، تصارع الشرّ والمسؤولين عن ضياع الفردوس.

ومع أنّ أعمال الرحبانيين عاصي ومنصور كانت تمتلك مقوّمات العرض الناجح لمجرد وجود فيروز، بكاريزما حضورها وفرادة صوتها، ولتوفّر الغنى الموسيقي والشعر الرفيع الذكي الحيوي والمرح في أحيان كثيرة في الأغنيات والحوارات، وكذلك لحضور الدبكة، فإن الرحبانيين ما كانا ليكتفيا بهذا كله. لقد كتبا مسرحيات ذات مقومات درامية حقيقية. وأشير إلى أبرز هذه المقوّمات:

١- تنهض المسرحية على بنية حكائية متماسكة ومبتَدَعة كليّاً، تتقدّم باطّراد وترابُط نحو التأزم والحل. ومخطّطها العام يذكّر بمخطط الأعمال الموسيقية للباليه والأوبرا. تبدأ بحركة تصادم رموز ونماذج، ثم تتأزم. وغالباً ما تكون هناك ضحية أو فادية. وتنتهي الحكاية بالخلاص والعيد الذي يأخذ شكل الفوران الغنائي الحركي اللوني الذي تمثله الدبكة اللبنانية.

٢- هذه الأعمال التي حملت التوقيع الغنائي «الأخوان رحباني» تواصلت حتى نهايات السبعينيات من القرن العشرين، وتباطأت مع إصابة عاصي الرحباني وتوقّفت مع توقفه عن الإنتاج.

هذه الأعمال تميزت بالخروج من جزئية مواقف الحنين إلى عناصر القرية، واتّجهت نحو رؤية واسعة للنظام الاجتماعي الريفي خاصة. وهنا كان ارتسام العمل كبنيان مثالي يضمّ شتات العناصر والحوادث والعلاقات، ويسلّط الأضواء على مظاهر الحياة اليومية. هذه الرؤية الواسعة والحلمية بل المثالية شكلت انتعاشاً للحركة الرومنسية التي كانت قد بدأت منذ الثلاثينيات في بعض البلدان العربية ولا سيما في لبنان. بحيث يحضر الماضي الغارب كفردوس مفقود، وتحضر القرية اللبنانية كموطن للمثل والخير الأعلى. وتخرج الأغاني من حصرية الشكوى وحديث الوصل، فضلاً عن الخروج على هيمنة الأغنية المصرية، وتتداخل بالمدرسة الشعرية الرومنسية. لذلك يمكن اعتبارها تأسيساً لمدرسة لبنانية في الغناء، لها نكهتها الجديدة ورؤيتها الخاصة للحياة.

٣- الصراع الذي تمحورت عليه معظم الأعمال («البعلبكية» ١٩٦١ «جسر القمر» (١٩٦٢)، «الليل والقنديل» (١٩٦٣)، «أيام فخر الدين»، «هالة والملك» (١٩٦٧)، «الشخص»، (١٩٦٨) «جبال الصوان» (١٩٦٩) «يعيش يعيش» (١٩٧٠)) ناطورة المفاتيح» (١٩٧٢) وانتهاءً بـ«بترا» (١٩٧٧) يقدّم نماذج وفئات تنضوي في قطبين: الخير والشر. ويتخذ الصراع صورة صراع رموز. ونجد الخير دائماً ممثّلاً بمعان وقيم، في مقدمتها وحدةُ الجماعة، ثم الحرية والعدل وحقوق الجماعة ومصالحها. ينطلق الصراع

عندما يهدّد الشرُّ لحمةَ الجماعة أو حريتَها أو رموزها أو أخلاقياتها أو حقوقَها في أرضها وعملها ونموّها. ولا تتمحور الأزمة على مصلحة فرد أو عواطف فرد.

لكن الصراع لا يكون تراجيدياً وينتهي بموت البطلة (لم يكن تراجيدياً إلاّ في «جبال الصوان»).

الصراع، في الغالب، يتمثّل في مواجهة نشاز نغمي اجتماعي أو خروج على الهارموني الجماعية. لكن سرعان ما يتماسك المجموع ويسترد الناشز إلى دائرة الانسجام أو يحيّده. فالصراع لا يتولّد عن البطل المنشق أو عن الفرد ووعيه الشخصي وتفرده ومجابهته لمصيره. وشخصية البطل ليست قائمة على الإرادة المنشقة بل إرادة التضحية والتقدم كذبيحة لخلاص الجماعة أو كبادرة حكيمة تستردّ الناشز إلى الهارمونيا الجمعية، أو كما يقول غسان سلامة «فإن هذه المسرحية تحمل نوعاً من الانتظار الميتافيزيقي للمخلص»[1].

لذلك فالمسرحية هي، في ارتكازها إلى قصة الصراع، توكيد متواصل للتناغم والانتماء إلى الكلي.

فقد جاء المسرح الرحباني أساساً من الاحتفاء بإيقاع الحياة في القرية، الاحتفاء بالأشياء والمواسم المتجددة؛ جاء من تلخيص الحياة في ساحة القرية، من توكيد الروابط وتوكيد الانسجام في بلد متعدد النوازع؛ جاء من حلم التطهر من الانشقاق. إذ لم تغب عن وعي الرحبانيين وذاكرتهما حروب الانشقاق. وهنا يلتقي القصد الوطني بالمخطط الفنّي، لأنّ مسرح الأخوين رحباني حركة تتوجه نحو ذروة فورانية. وهذا ما أعطى المسرحيات الرحبانية بعداً وظيفياً هو نفس وظيفة العيد.

لهذا العيد الرحباني خصوصية. فهو يضمر الطقسي إذ يقترن بضحية وفاء وفعل تطهيري. ولقد أسهمت عملية الترميز والتعامل الشعري في إغناء هذا البعد الطقسي المضمر.

---

(١) غسان سلامة Le Théatre politique au liban.

٤- شخصيات المسرحيات، في أعمال «الأخوين» بدأت نمطية مأخوذة من بيئة القرية تتكرر ملامحها الأساسية من مسرحية الى مسرحية. لكن منذ مسرحية «هالة والملك» (١٩٦٧) و«الشخص» (١٩٦٨) أخذت تتنوع، فلا تنحصر في خصوصية موضوعاتها الريفية الزراعية. غير أنها بقيت دائماً شخصيات – نماذج تشكل تجسيداً لقيم وطبائع، وتتقدّم بوصفها حمّالة مواقف وسمات.

٥- اللغة والحوار في هذه المسرحيات يغلب عليهما الشعر الموقّع، أو على الأقل الروح الشعرية واللغة المصوّرة الكنائية. واللغة سواء كانت شعرية أو نثرية هي لغة عامية لبنانية. لكنها مصقولة مترفة مدروسة، متأثرة على مستوى المفردات بالمدرسة الرمزية كما تمثّلت لدى سعيد عقل. غير أنها، على مجازها وبلّوريتها، أكثر عفوية ومرحاً واتصالاً بالحياة من لغة سعيد عقل. والمسرحيات الرحبانية كانت ميداناً لنمو قاموس رحباني متميّز، هو قاموس أسماء ونماذج شخصية وعناصر قروية ومشاهد فولكلورية وأحداث وتسميات.

أخذ هذا القاموس يتكرر فيما هو يتسع. ولم يتجدد ويتغير إلاّ مع أواخر المسرحيات.

الحوار، في هذه المسرحيات، كان مغنّى بكامله تقريباً، ولا سيما في المسرحيات التي شارك فيها الفنان الراحل نصري شمس الدين. لكن منذ مسرحية «الشخص» (١٩٦٨) و«يعيش يعيش» (١٩٧٠) ودخول ممثلين شاركوا في الأدوار الرئيسية ولا سيما أنطوان كرباج، تراجع الحوار المغنى وأفسح في المجال للحوار النثري.

٦- إنتاج عالم القرية، بشكل خاص، تطلّب عملاً هائلاً وتنقيباً ذا بعد أنتروبولوجي يستند إلى المكوّنات الثقافية لهذا العالم، من أشكال هندسية وزخرفية، من أمثال وتعابير وأزجال وحِكم وأحاجٍ وعادات وألعاب وحركات وأزياء وألوان ولهجات، وأساليب في التحية والعتاب والمطارحة والصدّ، في الخطبة والزواج، في النميمة والغيرة والشتيمة، أو في الشكر والترحيب، في المشاجرات الكبرى والمصالحات، في الحياة الريفية التقليدية ولحظاتها المميّزة. هذا فضلاً عمّا كان من إحياء للألحان

والآلات الموسيقية ولأنواع الدبكة.

وإذا كان هذا الجهد قد صبّ في المسرحية الرحبانية، أو أسهم فيه الرحبانيان المؤلّفان إسهاماً ظاهراً لأنهما من أبناء القرية اللبنانية، فإن الرحبانيين كانا يملكان موهبة الاستشارة والتعاون والإصغاء والتنقيب والمراجعة واستدعاء أهل الاختصاص واستقطاب أهل المعرفة وأهل الرأي وأهل المحبة كذلك.

من هنا، إنّ التطوّر والغنى الذي حققه الرحابنة بمن فيهم فيروز، في مجال زمنيّ محدود لا يتجاوز ربع القرن، هو تطوّر كبير شعريّاً وموسيقيّاً وغنائيّاً وقيميّاً واجتماعيّاً ومسرحيّاً.

ولقد أفاد الرحبانيان وفيروز في مجالات مختلفة من ذلك التجمّع الفريد حولهم لشعراء هم من أكبر شعراء لبنان، أعني جورج شحادة وسعيد عقل وأنسي الحاج، وأحياناً طلال حيدر، وشخصيات مؤرخين وظرفاء امتلكوا عبقرية النكتة. وأذكر تلك الرفقة الطويلة مع سيد الظرف، الراحل نجيب حنكش، فضلاً عن مثقفين وأهل معرفة كثيرين. كما انتخبوا أشعاراً لشعراء كبار من إيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران وسعيد عقل والياس أبو شبكة وبولس سلامة وميخائيل نعيمة وعبد الله غانم وميشال طراد وصولاً إلى نزار قباني وعمر أبو ريشة وبدوي الجبل وأبو سلمى وهارون هاشم رشيد فضلاً عن أشعار القدامى أمثال ابن زريق البغدادي وابن جُبير.

ولقد أحاطتهم لجنة مهرجانات بعلبك إحاطة تجاوزت حدود المهرجان، إلى درجة أن سلوى السعيد (ترأست المهرجانات بين ١٩٦٩ و١٩٧٢) رافقتهم في أول جولة إلى القارة الأميركية. وكانت اللجنة حاضرة ومتعاونة في كل نشاط قاموا به، وإن لم يكن في مواسم المهرجان.

هذا فضلاً عن تعاونهم مع نخبة من الملحنين والممثلين والمخرجين والراقصين والتقنيين في مجالات الإضاءة والصوت والأزياء وتصميم اللوحات. ولقد تعاون معهم مصمم الأزياء المسرحية المبدع الأرمني اللبناني جان بيار دوليفر. وكان صديق العمر ورفيق رحلة الصعود، منذ برامج إذاعة الشرق الأدنى حتى وفاته، صبري

الشريف مهندس اللوحة الرحبانية وناظم إيقاعها، وبرج فازليان الذي رافق المسيرة نحو مزيد من التأصل المسرحي.

ذلك التجمع حول الرحبانيين وفيروز والفرقة كان نوعاً من تضامن مع جبهة إبداعية لبنانية؛ كان تضامناً مع الفنّ والجمال ورهاناً على الحلم.

٧- استُكملت عملية استنفار العناصر والمكوّنات والمفردات بترميز تحقق بفعل الرؤية الشعرية لهذا العالم. هذا الترميز جاء كبعث للمعاني وللحياة في هذه العناصر. الترميز هنا قد جاء ينتشل عالم القرية من أسر زمنيتها؛ يقدمها صورة حلمية لفردوس مفقود أو يوتوبيا وئام مرتجى. وهي صورة لا تبرأ من الميتافيزيقي الخارق والمسحة الخرافية. وهو ما يولّد الروح الرومنسية لهذه الأعمال.

وفي رأيي أن بعضاً من أهم تجليات الرومنسية اللبنانية نجدها في أعمال الأخوين رحباني كما نجدها في شخصية فيروز التي ظلت تواصل اقترابها من الرمز حتى توحدت به ومضت تُغْنيه بالمعاني والقيم والمواقف.

لقد غدت صورة القرية كما قدمها الأخوان رحباني وفيروز ومن تجمّع حولهم، كناية عن لبنان وإنسان لبنان المرتجى القادر على تحقيق هذا الحلم. ولقد مضت فيروز في هذا الترمُّز وسمَت بنزوعها الرومنسي وطهريتها الفنية، حتى غدت أقرب إلى ملهمات كبار الرومنسيين؛ وإن كانت هي نفسها فنانة تمارس هذه الرومنسية المثالية في فنها.

٨- لذلك كله كان طبيعياً أن تنتصر عناصرُ الخير على عوامل التأزم في أحداث المسرحية الرحبانية، تلك الأحداث التي تهدد بالكارثة التي يمثلها التمزق؛ وتتصاعد خطوط الأحداث لتعبر الأزمة وصولاً إلى لحظة الاحتفال. هكذا يغدو استنفار الطاقات جميعها لمواجهة الأزمة طبيعياً. وتتحرك المسرحية حركة تصاعدية فورانية تتوجها لحظة العيد. هذا في المسرحيات الأولى؛ علماً أنّ العيد الفوار كان يغيب في بعض المسرحيات مثل «جبال الصوان» (١٩٦٩).

٩ـ المخطط في معظم المسرحيات كان يتخذ هذا المنحى: منذ مستهل المسرحية تبدأ مؤشرات اختيار الضحية. تتحلق الحركة حول ما يمكن وصفه بـ«ناطورة» القيم (وهي

دائماً أدوار فيروز) وبما هي ناطورة القيم فهي ناطورة الوحدة وموضع السر والأمانة، والنذر (جسر القمر، وأيام فخر الدين، جبال الصوّان، وناطورة المفاتيح) ناطورة الحلم (هالة والملك) (المحطة). وهي ناطورة الرهان على الخير في الإنسان (الليل والقنديل)، وذلك في مسرح هو جوهرياً ضد الانشقاق، بما هو مسرح خلاصي.

١٠- البطلة دائماً هي معنى المسرحية. هي معنى المسرحية لأنها الضحية المنذورة للخسارة أو للانتصار لكي تنجو الجماعة وتتطهر من أزمتها. كما أنها بحضورها الصوتي حالة جمالية عليا تتماهى مع الخير. وفيروز التي ستحمل هذا الدور باستمرار قد تدخلت في صياغته وإنتاج دلالاته. وعلى مدى عقود أمكن لها، بما امتلكت من مواهب وإيمان بالفنّ، أن تبني أيقونة القيم اللبنانية والرحبانية، وهو ما لم يتحقق مع غيرها ممن لعبن أدوارها بعد استقلالها عن المشروع الرحباني.

ومن جهة ثانية، عندما اقترن دور الضحية والمخلص البريء المتعالي بالجمال والصوت المتجاوز للمألوف، أعني صوت فيروز، فقد تحقق التماهي وترسخ في هذا المسرح بلا رجعة: تماهي الوطنيّ والأخلاقي والشعريّ والجمالي.

١١- هذا المسرح هو ككل مسرح رهين لحظة العرض - لكن حضور فيروز كممثلة مبدعة فضلاً عن مواهبها الصوتية الاستثنائية وشيوع أغانيها وامتدادها الزمني إلى ما وراء المسرح وما بعده، قد انتشلاه من الآنيّة والعرضية. لأن فيروز عاشت دورها إلى ما وراء الخشبة وما بعد زمن العرض. وإذا كان الرحبانيان قد ابتدعا هذا الدور كحكاية فإن فيروز قد عاشته وكرّسته على أنه حقيقة مثالية ومتجسّدة، هي حقيقتها الباقية. وسوف تتمسك دائماً بحقيقتها كناطورة الوحدة والتآلف، أو رمز الوحدة رغم التمزق، وفي زمن التمزق، إبّان الحرب الأهلية.

***

هناك سؤال ليس مهماً إلا على مستوى التأريخ، ولن نعثر له قريباً على جواب. ولست هنا في معرض المفاضلة بين موهبتي الأخوين رحباني. بل لن يكون التمييز ممكناً، لأنّ لصيغة التجمّع عبقريتها وأسرارها. في التجمّع لا تخوم تفصل المواهب

والعطاءات، لأن قانون التجمّع هو التكامل والحميّة الفوارة والتطلع في اتجاه واحد.

فالخصوصيات الفردية، تجد لها في إطار التجمع مآلاً مختلفاً ودينامية عظيمة. والأعمال داخل الحُميّا الجمعية وعبقرية التجمّع لا تصحّ عليها حسابات فردية ولا تُرسَم في داخلها حصص وحدود. لكن بعد انحلال التجمّع يذهب كلٌّ في اتجاه.

هكذا استمرّ منصور رحباني وقدّم أعمالاً مسرحية ضخمة، اتجهت نحو الملاحم التاريخية، بينما تراجعت الأغنية. في حين كانت الأعمال السابقة تبني يوتوبيا القرية اللبنانية، وتنحت لها شخصيات نموذجية مثالية، وحتى شعرية، ومشاهد وحالات وخصوصيات محلية إنسانية، تعبّر عن نفسها وموقفها بالأغنية قدر تعبيرها بالحوار.

أمّا فيروز التي نهضت بالشخصية النموذجية في يوتوبيا القرية، فقد توحدت بقيمها ومراميها، وواصلت عطاءها في مجال الأغنية التي تربّعت على عرشها طويلاً، كما واصلت إغناء بعدها الرمزي وحضورها الفني.

وهكذا مع انحلال التجمّع عادت كلّ عبقرية إلى منطلقها أو خصوصيتها.

كيف تمثلت موهبة فيروز في العهدين، الرحباني والمستقلّ؟

فيروز
الإبداع في الفنّ والمعنى والموقف

تمثّل لدى فيروز التكامل بين المواهب الصوتية الطبيعية منها والثقافية الفنية، وبين النزوع المتسامي. فيروز في مسيرتها الفنية الطويلة المتبتّلة رسمت رسالتها في عمق شخصية البطلة التي ابتدعتها عبقرية الأخوين رحباني، حتى باتت ملهمة صورتها ومرسّخة لرمزيتها. إنها شخصية «ناطورة القيم» و«ناطورة الوحدة»؛ كما أنها شخصية مرادفة للجمال والطبيعة. ولقد اعتنقتها فيروز وغذتها بمواهبها وإيمانها، توحدت بها ومنحتها صدقية وعمقاً، ثمّ زادتها شفافية وورعاً في مسيرتها المستقلة، ومضت بها إلى مراقٍ جديدة. فيروز متأصلة ومنتسبة إلى التراث الرحباني؛ لكنها في مسيرتها الطويلة المستقلّة، وفي لقاءاتها الشعرية والموسيقية برعيل منتخَب من الشعراء والموسيقيين قد أبدعت حضورها الخاصّ.

يرتكز هذا إلى ما تميّزت به فيروز من رؤية عميقة إلى الفنّ كلحظة تآلف عليا بين الوجوه الموسيقية والشعرية المعنوية والمسرحية والصوتية، وإلى إيمان يدعم هذه الجدّية العالية التي تحلّت بها، وكانت في أساس ما ميّزها من تهيّب وانكباب على كلّ حرف وكلّ لفتة.

صحيح أنّ عطية فيروز الأولى حضرت في صوتها. لكنها احتضنت هذه العطية كهبة سماوية، ومن أجل رفعها إلى المنازل المتعالية قدّمت كلّ شيء بدءاً من الدراسة في الكونسرفاتوار وصولاً إلى النظامية الصارمة في العمل. ولم تتوقف خلال السنين عن

الاستزادة من المعرفة والتعمق.

سألتها مرةً: من هو أستاذك الأكبر؟ فأجابت:

«أساتذتي كثيرون أهمهم عاصي».

وذكَرَتْهم جميعاً، كما حرصت أن تفعل دائماً. ثم أضافت:

«لكن الأستاذ الذي وجّهني نحو النفس البشرية، نحو أسرارها وأحوالها هو الشعر».

حقاً لا أرى أستاذاً أعظم. تحفظ فيروز مئات القصائد، بين فصحى وعامية، بين قديم وجديد؛ ولا أعرف مثقفاً أو عالماً يحفظ هذا القدر. هي تحفظ هذه القصائد وتغنّيها، أي تعايشها، تتغلغل فيها وتكتنه معانيها، تتذوّق كلماتها، تطرب لوقعها، تعرف تاريخها، وتلتمس أفِقها ومرماها. قصائد في الحب، في الوطنية والتأمل والحزن والحكمة والآلام والتسابيح والتراتيل، وأيضاً في اللعب والدعابة. هذه المعرفة الغنية النادرة تعزّز عمق غنائها وفرادته؛ من هنا أنه يجيء بكل هذا العمق وبكل هذا الإرهاف والورع وهذا الجمال. هذا كنز ثقافي نفسي إنساني وتجربة فذة كيانية، وهو ما لا يتهيّأ إلا نادراً. إنه كنز عظماء الغناء في التاريخ.

هذه الخلفية الثقافية عمق يضاف إلى عبقرية صوت فيروز وإلى خصوصية شخصيتها وخصوصية تجاربها وآلامها الصامتة. وهي قادرة بهذه الخصوصية على إضاءة المواقف والمشاعر والرؤى بضوء حميمي وعمق إنساني، وعلى توكيد هذه الحميمية الوجدانية في أوركسترا الصوت وداخل أوركسترا الآلات الموسيقية. هذه الحميمية هي ما سربل التراتيل الدينية بالشخصي، والأناشيد الوطنية بالروحي، والقصائد الوجدانية والعاطفية بالإشراقيّ.

ذلك أنّ لصوت فيروز لغة خاصّة تحتضن اللحن. لغة من أمواج. لغة هي رفيف أجنحة روحية ينطلق بها اللحن وينتشي، ينبض بالحياة إذ تعانقه أمواجها. وهذا ما يفلت من التحديد والوصف وما يستحيل تقليده. حقّاً هناك أصوات تملك القوة والطبقات والجمال وحتى العذوبة والحنان والجاذبية، لكن يندر أن تتمتع بهذه الأمواج وهذه

الأجنحة التي تبدو لحناً آخر يرفّ في ثنايا اللحن الموضوع ويغمره بالسحر.

ففي صوت فيروز شعرية خاصة وثقافة سرّيّة استدخلتها وتمثلتها مذ وعتها وتفاعلت بها. ثقافة لا تُكشف من فرط اندماجها بأجنحة الصوت ونوعيّة احتضان اللحن والسفر بين الطبقات والألوان.

وفي تلاوين صوتها الداخلية وارتعاشاته وإيحاءاتها أنغامٌ تهمس بها تلك الأهداب الأثيرية التي تبطّن صوتها برفيفها الساحر. هذا كله يحتضن اللحن وأنغام الآلات ويأخذه إلى أسرار عوالمها. وكم كنت أقول، هنيئاً لشعر تغنّيه ولحن يجري به صوتها.

إنّ هوية هذا الصوت الفريد وشعريته وثقافته تقيم حواراً بل احتضاناً روحياً ومسارّات أعماق بين نشوة الصوت وآفاقه، وبين اللحن الموضوع، والشعر المغنّى.

وفي أداء فيروز، إضافة إلى هذه اللغة الخاصّة والثقافة الفنية، خيال:

ففي صوت فيروز تقيم أصداء التراتيل ويمرح ضحك الأطفال وترتعش حميّا اليافعات وتنطلق نداءات إنسانية ووعود آفاق متعالية. لذلك كانت على المسرح حالة خاصة من الحضور. صوتها ينتسب إلى موقع يتحاور فيه الواقع والحلم. بصوتها وبحضورها المسرحيّ تملك أن تفتح للمعاني آفاقاً وتجعل الحلم واقعاً والواقع كناية ومجازاً. لذلك كانت على منصة المسرح في مكانها، لكون المنصة المسرحية مكاناً خارقاً تتداخل فيه الأبعاد الواقعية والمتخيَّلة.

وموهبة فيروز المسرحية غير منفصلة عن فنّ العطاء الصوتي. وأشدد على هذا التعبير. موهبة العطاء الصوتي هي تجلٍّ روحي جسدي وجداني فنّي. هي الحضور الكلّي، حين ينسى الفنان تفصيلات ما تعلّمه وما حفظه ليغرف من عمق تتلاقى فيه تجارب الإنسان وتطلّعاته.

ومع أنّ المنصة المسرحية هي أرض الشعر والحلم، فلا وصول إلى اللحظة المسرحية العليا إلا للمواهب الكبرى، لمن لم يخلعوا طفولتهم ولم يخونوا أحلامهم. هؤلاء لا يطلقون أجنحة أحلامهم إلا على المسرح. إنهم الذين يكشفون على المنصّة أعماقهم ويخلعون أقنعة المدينة. بل إنّ فيروز لا تكون بكلّيتها للناس إلا لحظة ذلك الحضور.

وحين أقول المسرح فإنني أعني كلّ ظهور لها أو أداء، لأنّ أداءها الصوتي مسرح بذاته. فالمسرح لنا هو مكان التخيّل، وهو لها مكان الصدق والعطاء والتجلّي.

في هذا الغناء، الأصح الأداء الكلّي، ترتسم قوس العناق بين الفنان والإنسانية ممثّلةً بالجمهور الحاضر وبالغائبين الآتين.

لقد حمل صوت فيروز ألحان الأخوين رحباني وألحان جمع من أكبر الفنانين الذين لحّنوا لها، إلى آفاق سحرية. وفيروز التي نهضت باليوتوبيا الرحبانية وكانت قطبها وأجنحتها، تركت مكانها في الأسرة الفنية الرحبانية شاغراً. لم ينجح غيرها في مواصلة دورها والحلول محلها، ولم يبلغ أيّ من الفنانات أو الفنانين ما بلغت، مع كل التقدير للمواهب التي شاركت الرحبانيين المؤسسين منذ البداية، ثم الفنان الراحل منصور رحباني بعد استقلال فيروز. وهو ما يدلّ على فرادة فيروز وخصوصية موهبتها لا كصوت له هويته الاستثنائية وحسب، بل أيضاً كتصوّر وموقف وحالة روحية ومواهب وأداء.

هذا يفضي إلى القول إنّ شاعر الصوت والأداء، ولا سيما الفنان العظيم، ليس بالتأكيد آلة المخرج والموسيقي، بل هو صنوه وشريكه. المؤدي العبقري الهبات والصفات والرؤية خاصة هو طرف وقطب أساسيّ؛ وكما يُحتَمَل أن يطغى بعض المؤلفين فإنّ الفنان الاستثنائي يقدر هو أيضاً أن يطغى. والدليل أن أغاني فيروز تحتفظ بمستواها الفريد وبطابعها على اختلاف المؤلفين والملحنين. بل إنّ فيروز قد غنّت أغنيات بلدية شائعة اللحن والكلمات مثل «يا طيرة طيري يا حمامة» وهي شائعة جداً يغنيها الأولاد في الحارات الشامية، لكنها حين غنتها فتنت بها دمشق وسائر المستمعين العرب.

على كل حال، الطرح الذي يقدمه البعض حين يفاضل بين المؤلف والفنان المنشد هو طرح غريب عن الإبداع وجاهل بأسراره، لأن المنشد يقدر أن يلهم الموسيقي ويخطفه كما أنّ الموسيقي يقدر أن يلهم المنشد. والموسيقي في تأليفه لا ينسى لحظة واحدة الفنان الذي سيمنح لهذا اللحن حياته. فإذا كان المؤدي (المغني المسرحي كما

في حالة فيروز) قد تفوّق في الأداء رغم اختلاف المؤلفين، جاء ذلك شهادة ساطعة على تفوقه، باستقلال عن الموسيقي. علماً بأنّ التساؤل الذي يحاول المفاضلة بين المخرج والملحّن من جهة، والممثل والمغني من جهة ثانية، هو تساؤل نظري محض، وتصوّر مقفل عقيم، كي لا نقول إنه جاهل؛ ونعرف أنه تساؤل بلا جواب، لأنّ أياً من الطرفين لا يحلّ محلّ الآخر ولا يلغي إبداعيته ولا ينال من مقامه. بل يمكن للمغني المبدع أن يفيض عن دوره كما يمكن أن يستولي على العملية الإبداعية برمّتها. المغني العبقري والممثل العبقري يقدران أن يرفعا نصّاً عادياً وإخراجاً عادياً إلى مستوى غير عادي.

الفنّان العظيم «المؤدي» هو أوسع وأبعد من مؤدٍّ. هو سيد الخلق الأخير. فهو يملك الشطر الأهمّ، ليس فقط لأنّ تعبيره أكثر من إبانة وترجمة، أو لأنّ تعبيره هو توليد حالات وكشف حالات. بل لأنه في كلّ تعبير أو أداء يعيد الفنانُ، المغنّي أو العازف، إبداعَ اللحن والنص. وفي ما يتجاوز نص الشاعر وموسيقى الملحّن، يبدع نصه الشخصي الذي لا ينتقل إلى غيره ولا يكرّر.

مع الفنان زياد الرحباني

فيروز، بقوة هذه الإبداعية، استطاعت أن تلتقي بمشروع آخر شديد الاختلاف والتميّز، هو مشروع زياد الرحباني؛ لا سيما أنّ هذا الرحباني الجديد المتفرّد لا يتوقف عن السير بعيداً عن مآثر أسرته، ليبدع مأثرته الخاصة.

لقاء فيروز الفني مع زياد الرحباني هو مغامرة مميّزة ورحلة غنية بالدلالات.

في البداية عجبتُ كيف تجاوبت فيروز مع اتّجاه زياد الرحباني. ثمّ بدأت أتنبّه كيف أدخلت إلى ثورته وما يبتغيه من تعرية الحياة وشغب الواقع، أدخلت شعرية الحلم وشقاوة الطفولة، وسربلت لحنه بالحيرة.

فزياد الرحباني المتمرد على الرومنسية له مشروعه الخاص ورؤيته المختلفة كليّاً عن رؤية الرحبانيين المؤسسين ومشروعهما. على كلّ حال ليس تقليد الأخوين رحباني ممكناً، وأي محاولة من هذا القبيل ليست في مصلحة أحد، لا مصلحة الأخوين ولا

مصلحة الأبناء أياً كانوا. وهكذا نجا زياد الرحباني بعبقريته وتفرّده. ومضى يُسقط الهالات عن المقدَّسات الفنية وعن الماضي المؤسطَر.

وأغنيات من قبيل «كيفك إنت ملاّ إنت» و«كان غير شكل الزيتون / كان غير شكل الصابون» هي نوع من «بارودي» Parodie أو نسخة كاريكاتورية لأناشيد الحنين إلى الماضي.

ذلك أنّ مشروع زياد الرحباني، فضلاً عن الرؤى الخاصّة والطموحات الفنّية المميَّزة، هو مشروع كسر اليوتوبيا أو تعريتها وإقامة الراهن.

فزياد الرحباني، ابن الزمن الحاضر وصائد التحولات والانكسارات في إيقاع العالم وصورته. صائد الأصداء وترجمان شبيبة تبحث عن نفسها على امتداد العالم.

وبالإجمال فإن منحى زياد الرحباني كان منحى الانقلاب على الرومنسية أكثر مما كان انقلاباً على الأب. ولقد سعى في انقلابه إلى استدراج فيروز في ثورته هذه. وإذا كانت فيروز لم تصدّ موجة زياد فإنها بمجرد استقبالها ومواكبتها قد حولت طابعها. ولهذا كان لا بدّ لزياد من الاحتفاظ بميادينه الخاصة يوطّد فيها ركائز ثورته بعيداً عن سحر فيروز.

وقد نتساءل: وفيروز التي كانت عماد المشروع اليوتوبي الأول كيف أمكن أن تتفق مع مشروع زياد الثائر على الرومنسية والعائد بقوة إلى العالم اليومي، عالم الحياة العادية أو عالم الحضارة الراكضة نحو التمازج ونحو المجهول، في إيقاعه وتفاصيله وبعده عن مثاليات القرن التاسع عشر؟

زياد استدرج فيروز إلى الإيقاع اليومي الحيوي الذي يعمل على اكتشاف جمالياته الخاصّة. استدرجها إلى عالم فيه انكسارات وتغيّر واغتراب واقتحام لتناقضات الواقع وعري الحياة اليومية. وهي أقامت بين هذه الرؤية وصوتها حواراً وتساؤلاً وإلغازاً. وإذا كان مشروع زياد الرحباني يحاول انتزاعها من الأسطوري المثالي واليوتوبيا الرحبانية ودفعها في اتجاه اليومي واللعب العفوي المجاني، فإنها بدورها سعت إلى خرق مشروعه وإلقاء ظلال شعرية عليه.

في هذا الازدواج والتمايز الذي يمثله الخطان العبقريان لآل الرحباني (خط الرائدين وخط الابن)، فيروز وحدها جمعت الضفتين المتباعدتين، لكن دون أي تنازل عن خصوصيتها ودون أي تداخل والتباس بين الاتّجاهين. وكما حملت فيروز موسيقى الرحبانيين (الأبوين أو الرائدين) على أجنحة صوتها لتسير بموسيقاهما الركبان، كما يقال، ولتبني بهذا الصوت أولمب الجمال، استطاعت أن تستقبل عبقرية الرحباني الإبن، الجديد المتجدد، الذي غادر يوتوبيا الأبوين (عاصي ومنصور) في اتّجاه القبض على العالم في إيقاعه اليومي ونبضه اللاعب المتحوّل. وها هي فيروز في هذا المشروع الجديد تستعيد ألاعيب الفتوة دون أن تتنازل عن أبعادها الروحية.

الفصل الثالث

مجلة «شعر»:
تحرير الشعر وتحرير الإنسان

تمهيد

كانت مجلة «**شعر**» ومشروعها التحديثي الحلم الذي عاد به يوسف الخال من الولايات المتحدة إلى الوطن عام ١٩٥٥. ولا بدّ من التذكير، بدايةً، أنّ الخال (١٩١٧-١٩٨٧) كان قد التقى في الولايات المتحدة، المهاجر المصري الشاعر أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) مؤسس **جماعة أبولو** ومجلة «**أبولو**» (القاهرة، ١٩٣٢). وقد تكلم يوسف الخال في مناسبات عديدة على تجربة أبي شادي الكارثية، وما قوبل به مشروعه التحديثي الإبداعيّ من هجوم وتخوين. وكان في هذا الحديث يُلمح إلى ما ينتظر أي مغامر طامح إلى التجديد وإلى إطلاق حركة في ميدان فكريّ فنّي خازن للقيم ويستقرّ على إرث طويل، كما هي حال الشعر العربي ذي التاريخ المكرّس والحدود «المقدّسة». هذا دون أن ننسى معرفة يوسف الخال بتجربة جبران، المهجريّ الآخر، وما قوبل به فكره المجدّد.

الواقع أنّ أفكاراً جديدة ومحاولات متفرقة كانت تظهر هنا وهناك منذ ثلاثينيات القرن العشرين، من مصر إلى سوريا والعراق، ومن السودان، منذ أربعينيات القرن. بعض المحاولات ذهب بعيداً على مستوى المضمون والمناخ، بعضها الآخر استهدف العَروض والشكل الشعري الراسخ المتواصل منذ «الجاهلية»، كما في العراق. لكنّ المحاولات الفردية ما كانت لتصمد في وجه التيار العام الذي ينطق باسم التراث «المقدّس».

نظرة يوسف الخال إلى الشعر والفنّ عامّة كانت قد تطورت بفضل تجاربه وثقافته،

بعد مرحلته الأولى التي دارت في أفق الرمزية اللبنانية. وكان لتعرُّفه إلى الشعر العربي الجديد في مختلف تطلّعاته، واهتمامه ببوارق التجديد في هذا الشعر، بعد تعرّفه إلى أمواج الشعر الجديد في أميركا وإنكلترة، أثره الكبير. فكان ذلك محرضاً للهاجس الذي يسكن كبار الرواد وأصحاب المشروعات، ويدفعهم إلى النهوض برسالة عامة.

لا يمكن القول إن مجلة «شعر» انطلقت في انقطاع عن الوضع الثقافي العربي العام. بل هي في الحقيقة انطلقت من واقع حاجة ومن تطلعات، وبنَت على تجارب سابقة مهمة. كانت الإشارات عديدة ومناخ الأسئلة والمحاولات في الجوّ. ولم يمهد يوسف الخال لتأسيس المجلة بإعلان طموحات إجرائية واسعة في البداية.

مع ذلك فإنّ المنطلقات المبدئية لمجلة «شعر» كانت واضحة ليوسف الخال، دون أن يعني هذا تبنّي أشكال وأساليب متبلورة في حدود نهائية. والمجلة، على أية حال كانت نقيض النهائية والصورة الكاملة. كانت المنطلقات الأساسية للمجلة تبدأ بحرية التعبير بالمعنى الكياني العميق للحرية، وبالصدق مع الذات. وهذه تتمثل بالعنوان الكبير لدعوة يوسف الخال: **التجربة الحيّة**، وفي مركزها اعتبار «الإنسان معيار القيم» و«موضوع الشعر الأول والأخير». وكما جاء في محاضرته الافتتاحية، في الندوة اللبنانية، «كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة مصطنعة لا يأبه لها الشعر العظيم».

التجربة التي «يتوسطها الإنسان» في هذا الأفق، تقترن بالمعاناة، لابمعنى الألم وحده. معاناة، لا تنحصر في المستوى الفردي ولا المستوى الجمعي؛ لا تنحصر في الماضي ولا الحاضر. إنها لحظة وعي وتمثّل وانخراط صميميّ، عند تقاطع الخبرات ورؤيا المصائر، عند ملتقى الفردي والتاريخيّ والكوني. هذا الانطلاق من التجربة يطرح زمناً نفسياً أو فلسفيّاً؛ زمن مليء ومتعدد الإضاءات والروافد والآفاق. زمن المحنة بمعنى الامتحان المتواصل والسؤال الدائم، زمن تتلاقى فيه التجارب ويسائل بعضها بعضاً.

من هنا أنّ الطريق الذي دعت إليه مجلة «شعر» كان طريقاً مفتوحاً على الاحتمالات.

وفي هذا الأفق تبلورت الأهداف والمعاني. لم تكن طريق يوسف الخال، في أي وقت، طريق تمثّل وامتثال وتطبيق. والمدهش أنّ النصوص الكبرى والمؤسسة في المجلة حضرت كاكتشاف ومغامرة متواصلة.

لم يعد من داعٍ للقول إنّ مجلة «شعر» وجماعة «شعر» لم تصدرا عن برنامج جامد أو جاهز أو نهائي، بل من تطلّعات ومنطلقات. تحركت المجلة كمشروع لقاء وتبادل وبحث. وهذا الأفق المفتوح هو ما ميّزها عن غيرها من الاتجاهات والمنشورات المتزامنة معها، المحصّنة بالعقائد والحدود. وهذا ما يفسر إلى حدٍّ ما غياب الافتتاحيات، لا سيما في الأعداد الأولى. وإذا حضرت افتتاحية ففي معرض المناقشة والردّ أو الإعلان عن مبادرة، إذ لم يكن هناك خطاب مكتمل؛ والخطاب سيتكامل في سياق المسيرة. ولم تكن هناك حدود ومحظورات أو تعاليم، بل آفاق وتطلعات. لا نهائيات أو مذهب غير البحث والتجريب. طبعاً كان هناك مناخ عام وميول عامة ومثل مشتركة. لكن كلّ شاعر استقلّ بطريقه ورسم مساره الخاصّ، إذ ما دام هناك توكيد متواصل على التجربة فهناك من ثمّ توكيد على الخصوصية والتنوّع. هكذا يجب على الدارس أن يتناول كل تجربة من تجارب شعراء المجلة على حدة.

لا يمكن القول إنّ مجلة «شعر» ابتدعت فكرة التجديد من عدم، ولا أنها انطلقت في انقطاع عن الوضع الثقافي العربي العام، بل هي في الحقيقة انطلقت من واقع حاجة ومن تطلّعات؛ وكانت الإشارات عديدة، ومناخ الأسئلة والمحاولات في الجوّ، بل كانت هناك تجارب سابقة مهمة. لكنّ مجلة «شعر» إذ استقطبت تلك المحاولات فتلاقت وتبادلت وتعمّقت دلالاتها وتبلورت منطلقاتها النظرية وتطوّرت، وارتسم أفقها، قد حوّلتها إلى تيار وإلى واقع شعريّ، وهيّأت أجواء الحوار والتبادل وحتى التجاوز. وتلاقى في مجلة «شعر» أشخاص يتميزون بملكات الاستشراف وعبقريات التجمع والحوار والإصغاء، فضلاً عن خصوصيات المواهب الإبداعية.

الجوّ الذي ساد أوساط المجلة كان جوّاً حماسيّاً رساليّاً يضمر إيماناً بأهمية التغيير

الذي ستحدثه. فقد كان الشاعر أو الكاتب ممن تحلّقوا حول المجلة يقدم، (دون أي مقابل، حتى المقابل المعنوي كالحضور في هيئة التحرير)، مساهمات متعدّدة بين نصوص إبداعية وترجمة ونقد وتحرير وأحياناً محاضرات. فكان الرصيد الأساسيّ للمجلة هو التزام الشعراء والكتاب وإيمانهم بقضية الشعر وتحرّر الشعر بوصفه تحرراً للإنسان والفكر الإنساني.

لن أتناول، في شكل مجرد ومنفصل عن مسيرة المجلة وجماعتها، قضايا الحداثة والرؤى التي مثّلتها، إذ إنّ ما يعنيني في هذه الإضاءة السريعة هو نهوض الرؤية الحديثة التي عرفت مرحلة مهمة من مراحل تمثّلها المتكامل الجليّ والمتواصل، في مجلة «شعر».

يعنيني هنا التقاء نخبة من المؤمنين بالشعر والإنسان ككائن متحرّك متجاوز، متكامل في التاريخ؛ نخبة من أهل المواهب الإبداعية والوعي والتطلّع إلى أفق جديد ورسالة جديدة وفهم جديد للشعر، في إطار هذا المشروع. كما تهمني الجهود الفكرية المشتركة والفردية، اللبنانية والعربية، التي بُذلت فيه، والحماسة والإيمان شبه الخلاصي بمعنى الشعر بوصفه تجربة صميمية ومرقى تسامٍ وتعبيراً عن أعمق ما في الإنسان.

هذا الفهم للشعر ما كان ليعبرَ كحقيقة بديهية. وسلّم الأولويات لم يكن واحداً. لذلك وجَبت في هذا السياق، الإشارة إلى الأجواء والأفكار التي كانت سائدة وإلى المعارَضة بل الحرب التي واجهتها المجلة وصمدت أمامها إلى حين.

وأعتبر هذا الفصل حول مجلة «شعر» أقرب إلى الشهادة منه إلى الدراسة المنهجية. ومن أجل استكمال الصورة المدهشة لهذه المغامرة وللجهود التي صبّت فيها، وتوثيق الأسماء التي شاركت والموضوعات التي طرحت وبُحثت، ألحقتُ بالكتاب فهارس أعداد المجلة نظراً لندرتها لدى غير الدارسين وأصدقاء المجلة القدامى لتكون مرجعاً متوفراً لتدقيق المعلومات وتعيين القضايا وتفصيل المشاركات وإثبات الأسماء التي لا تظهر في هذا العرض، ولتفادي التضارب في الروايات.

التجديد طريقاً للإبداع

لمّا صدر العدد الأول من مجلة «شعر» مطلع كانون الثاني ١٩٥٧، لم يدرك كثيرون أنّ حركة كبرى في عالم الشعر العربي كانت تتبلور وتتقدم لتزعزع المراجع والتبعية المنقادة للماضي، كمصدر وحيد للشرعية وللمعايير الفنية، في الشعر خاصّة، وتعطل آليّة السير على خطى الماضين. إنه تحرّك بدأ ليعلن فساد الذائقة التي ركدت قروناً حتى فقدت وهجها الأول وقصّرت عن ألق الجديد وانقطعت عن منابعه الإبداعية. ذائقة كوّنتها مناهل الأمس، وامتنعت على رياح الحياة المتنامية، على رؤاها وقضاياها الجديدة.

مجلة «شعر» كانت تحوّلاً، لكنها لم تبدأ من الصفر. ويوسف الخال لم يقل إنه يفتتح طريق التجديد، بل قال في حديث إلى جريدة النهار في تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٥٨ جواباً على سؤال يتعلق بغاية مجلة «شعر» وخميسها: «الغاية من إنشاء مجلة «شعر» تلخّص في إفساح المجال أمام التجارب الشعرية الجديدة وتشجيعها وتوجيهها، وفي احتضان حركة الشعر الحديث في العالم العربي، وتعزيزها بنقل نماذج مترجمة عن الشعر في العالم»[١].

هكذا كانت مجلة «شعر» تنتدب نفسها لمهمة تاريخية. وهذا ما يعود يوسف الخال للتوكيد عليه في العام التالي. ففي افتتاحية العدد ١٢، أيلول، ١٩٥٩ يقول:

«فمجلة شعر، لأنها المجلة العربية الوحيدة الخاصة بالشعر، يجب، أمانة منها لحركة

(١) أُثبت في باب «أخبار وقضايا» ص ١٣٥، العدد التاسع، شتاء ١٩٥٩.

الشعر العربي المعاصر، أن تحرص تمام الحرص على مهمتها التاريخية الفريدة: وذلك بأن تظلّ سجلاً حقيقياً للتجارب الشعرية الطليعية في العالم العربي، فضلاً عن كونها نافذة مطلّة على خير ما في حضارة الإنسان»[1].

استقطبت المجلة منذ انطلاقتها التحركات المنعزلة التي سبقتها وشتات المحاولات الفردية للتجديد الشعري. إذ ما أن وجّه يوسف الخال الرسائل إلى الشعراء وأعلن عن مشروع المجلة حتى سارع رواد التجديد الأوائل إلى المشاركة، وإن لم يرتبط الجميع بالمشروع.

هكذا، في رحاب مجلة «شعر»، بدأت مسيرة تاريخية لتثوير الشعر العربي، بحيث تتواصل بخطوات الرواد العراقيين وبسائر المحاولات التي عرفتها الطلائع منذ العقود السابقة من القرن العشرين. وأخذ لقاء المتفرقين المتباعدين يتشكل في تيار، ويشرع في كتابة تاريخه الجديد. وفي قلب هذه المسيرة تنظمت الاختراقات وتواصلت كما وضعت الدراسات التأسيسية.

***

مع مجلة «شعر» تعدّدت المنابع والمشارب وحتى التراثات؛ انفتح بعضها على بعض: التجربة الذاتية العمقية الحية، اللاوعي والمتخيّل الجمعي، الاختبار اليومي العرَضي وحتى السياسيّ الراهن وقضايا الحرية، الشعر العربي الموروث، الفلسفة، الشعر الغربي الحديث، المنابع الروحية المسيحية، النصوص الصوفية الإسلامية وغير الإسلامية، السريالية، الأسطورة. كانت هذه جميعها منابع حاضرة متداخلة متفاعلة بوعي الشاعر، بمعاناته وتجاربه. إذ إنّ نتاج شعراء المجلة لم ينغلق دون الحاضر ومشكلاته وآلامه، كما تشكلت الدعاوى وشاءت الاتهامات التي وُجِّهت إلى جماعة شعر؛ لكن هذا النتاج اتسع ليشمل كلية الحضور الإنساني. بل إنّ العمق الثقافيّ غذّى التجارب والرؤى الراهنة وكشف لها عن أبعاد متعددة. إذ تلاقت المنابع لتعمق

---

(١) العدد ١٢، ص ٣-٤.

التجربة الحيّة الصميمية الفردية وتضيئها وتصلها بالآفاق الفكرية. ولا بدّ في هذا السياق من القول إنّ ما جمع بين شعراء المجلة هو الذهاب عمقاً في البحث والصدق، لكن دون أن يتحول هذا إلى تشابه فني أسلوبي. وتميّز كل شاعر بلغته وأسلوبه وخصوصية عالمه.

طرَح هذا العمق مشكلات في التلقّي، مذ خرجت النصوص على المباشرة والإخبار والوصف بمختلف موضوعاته، كما خرجت على التقريرية والحِكَم الذهنية. ورافق ذلك محاولات نقدية جديدة لمقاربة هذه النصوص المنفتحة على الآماد الإنسانية.

ويمكن أن أستند إلى نصّ أعتبره نوعاً من بيان متأخر للمجلة التي لم تفتتح عددها الأول ببيان، إذ جاء هذا النصّ في سنتها الخامسة، وكانت هيئة التحرير قد اكتملت، والأهداف والخطوط الأساسية اتّضحت. إنه مقدمة العدد ٢٠ للمجلة[1]، بتوقيع له دلالة الإجماع: «هيئة التحرير». من هذا النص أو المقدمة يمكن أن نستنبط وجهة نظر المجلة نفسها، وما اعتبرَتْه إنجازاً على طريق الأهداف التي انطلقت في إطارها، أي مضمون التحديث:

١- الإنسان غاية الشعر الأولى والأخيرة.

٢- حرية الإنسان هي في أساس الإبداع. والإبداع أبعد من قضية الأوزان والقوافي وسائر الأشكال والحدود.

٣- الشعر الأصيل (أي الإبداع) ضرب من الرؤية الثاقبة أو الرؤيا، باعتبار الرؤيا هي إدراك ما يتجاوز المرئي المباشر المعلن إلى الخفيّ المتداخل بالذات والكون. نحن هنا بإزاء دعوة صريحة لنقل الشعر من التعبير العاطفي الوصفي والاجتماعي السياسي المباشر إلى التأمل في الإنسان والوجود.

٤- التجربة الإنسانية التاريخية المتحركة، الذاتية والجمعية، هي مرجع الشعر. لأنّ «الشعر الحقّ هو غوص على الوجود الحقّ».

---

(١) خريف ١٩٦١ ص ٧.

٥- الشعر لا ينحصر في شكل مُسبق، ولا تحدده قوالب أو قواعد. وفي هذا إسقاط لعصمة الأشكال المُسبَقة ومنح شرعية للأشكال الجديدة وبينها قصيدة النثر.

٦- التراثات الشعرية في العالم هي ملك للإنسانية. إنها رسائل إنسانية عالمية يتوجب التواصل معها. وهو ما تحقق في تراثنا من تفاعل خلّاق مع تراثات مختلفة. ومجلة «شعر» نهضت بهذا الدور إذ «أقامت جسراً حيّاً بين الحركة العربية والحركات الشعرية في الغرب، فنقلت الشعر العربي الحديث إلى الصعيد العالمي، وهيّأت له أن يأخذ ويعطي في شراكة تراثية إنسانية».

٧- «قضية الشعر يمكن أن تكون قضية مشتركة، ترتفع فوق الآراء السياسية والاتجاهات الفكرية». وهو ما تحقق في مجلة شعر. «مثل هذا التعاون بين الشعراء الحديثين جديد».

انطلاق التجديد

صحيح أنّ مجلة «شعر» لم تكن بداية الوعي بضرورة التجديد، ولا بداية المحاولات. غير أنها في تطلّعها وفهمها للتجديد، كانت المشروع الأوسع والأبعد رؤية وأهدافاً، والأكثر وعياً وتصميماً واستقطاباً للتجارب. فهي قد مثّلت رهاناً على النهوض، دون خوض في تفصيلات المباشر السياسيّ والراهن، وإن مضت شوطاً على مستوى النظر إلى الإنسان في أبعاده المتعددة، ولا سيما ما يتصل بعدد من المفهومات في مقدمتها «التجربة» و«التجدد».

بدون التماس هذه الخلفية لا يكتمل فهم الوجوه متعددة الأبعاد التي تميزت بها مجلة «شعر»، ولا فهم القصائد الكبرى التي نُشرت في السنوات الخمس الأولى لكبار شعراء العربية. وما لم يُفهَم أو يؤخذ بالاعتبار، لدى استقبال مجلة «شعر» ومفهوماتها، ترحيباً، أو استنكاراً، هو أنّ البنى المباشرة (أي البنى السياسية الاجتماعية الاقتصادية،) على أهميتها، لا تصنع النهضة ما لم تكن في أساسها أو في أساس تطلّعاتها، أبعاد الإنسان الحر المنفتح عمقيّاً، الإنسان في حضوره الكليّ الواعي الباحث والمبدع.

عودة إلى بعض الخطوات

مذ نشرت الشاعرة العراقية نازك الملائكة (١٩٢٣-٢٠٠٧) قصيدة «الكوليرا» التي تُسقط الشطرين وتعتمد التفعيلة الحرة، عام ١٩٤٧، ثم نشر الشاعر بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤)، العراقي، مجموعة **أزهار ذابلة** مطلع ١٩٤٨، وفيها قصيدة «هل كان حبّاً» مع اعتماد التفعيلة كوحدة عروضية دون الشطرين، بدأت المعركة الجدية للدفاع عن المنظوم وعصمة عمود الشعر العربي. لأنّ كلاً من الشاعرين قد أعلن عن إرادة التغيير بما يشبه البيان، ودعم البادرة بموقف نظري، وبالتالي شكلت محاولته دعوة ومشروع تغيير. ثمّ لم تلبث البوادر المعزولة المتفرقة أن تلاقت مع خطوة الشاعرين: في العراق مع جيل من الشعراء في مقدمتهم بلند الحيدري (١٩٢٦-١٩٩٦) وعبد الوهاب البياتي (١٩٢٦-١٩٩٩) وشاذل طاقة (١٩٢٩-١٩٧٤) وتبعهم رعيل من الشعراء الشبان بينهم سعدي يوسف؛ وفي مصر مع صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١) ثم محمد عفيفي مطر (١٩٣٥-٢٠١٠) وأحمد عبد المعطي حجازي، وفي سوريا منذ ١٩٥٤ مع أدونيس، وفي لبنان، ليس قبل ١٩٥٦ ومع خليل حاوي (١٩١٩-١٩٨٢) حصراً.

هذا علماً بأنّ هناك شعراء كتبوا، منذ العقود الأولى من القرن، قصائد تتخلى عن الشطرين حيناً وعن القافية حيناً. ولكنهم لم يعلنوا إرادة التطوير والتغيير ولا أصدروا البيانات أو اتخذوا تلك المبادرات نهجاً ولا جعلوا منها قضية.

انفجار البيت كخلية دلالية

في رأيي، إنّ الأهمية الأساسية في التجديد، لاتقوم في مجرد تفكيك البيت إلى تفعيلات حرة، بل ما ترتّب على ذلك أو ما أتاحه ذلك. تفكيك البنية العروضية للبيت والتخلي عن الشطرين مثّل زعزعة تجاوزت النتائج الإيقاعية والمسألة العروضية بذاتها أوالتحرر من عدد التفاعيل. الأهمية الأساسية لهذا التطور تكمن في انفجار البيت الشعري كوحدة أو خلية نصّية مكتملة أو متكاملة دلالياً، لا فقط كوحدة مغلقة إيقاعياً. فقد كانت القصيدة العمودية متواليات دلالية، مهما تراسلت وحداتها أو تسلسلت.

ولم تكن نسيجاً متداخلاً متكاملاً كما مهّدت له وأتاحته القصيدة الحرة. فالقصيدة الجديدة، في ما سمّي البيت الحر أو الطَّلْق أو القصيدة الحرة، ثم حكم عليها بعنوان قصيدة التفعيلة، هي أبعد من هذه التسمية التي تحصرها في الحدود العروضية. إنّ تفجير البيت ذي الشطرين بتفعيلاته المتساوية وقسر القافية الموحَّدة، كان أكثر من تمرد على الرتابة الإيقاعية. كان هدماً للسدود وتمهيداً أساسيّاً لمسيرة التجديد أو ولادة النص الشبكي الجديد في نطاق الأوزان الحرة. إذ إنّ انطلاق القصيدة من حدود محورية البيت، كوحدة دلالية، إضافة إلى كونه وحدة إيقاعية، قد أتاح للدفعة الشعرية مساراً حرّاً لا يحكمه غير المعنى. فسقوط البيت هو مقدمة لانفتاح السياق الشعري أو الحجرات الشعرية وانطلاق محرّكات جديدة متجاوزة للبيت عابرة للنص فاعلة في بنيته وعالَمه الدلاليّ. بين هذه المحرّكات الصورة المتنامية والرمز المشعّ والإيقاع الداخلي والأمواج الدلالية. هكذا فُتح المجال لانزلاقات عديدة واختراقات، وخلق إيقاع مختلف، لا للصوت وحده، بل خاصة للدلالة.

القصيدة الجديدة ذات التفاعيل الحرة والقوافي الحرة وغير الملزمة، خرجت من نظام العِقد ولآلئه المتوالية، (مهما بلغ تراسل هذه اللآلئ)، لتدخل بحر المعنى الذي تتشابك فيه الدلالات والإيقاعات وتتوالد وتخترقه الإشارات أو ترسم الصور أمواجها على امتداده. هذه القصيدة الجديدة هي التي تشعلها صورة حية متنامية، وتمنحها روحها وترسم سياقها. أو يخترقها تيار وعي وحتى تيار هذيان أو تخيّل. وهو ما ينهض عليه ما سُمّي «وحدة الموضوع». فوحدة الموضوع لا تقوم في مجموعة أبيات أو تفعيلات أو وحدات تتوالى وتشترك في موضوع واحد حيث كل وحدة تضيء جانباً من أبعاده. وحدة الموضوع هي اختراق، بل استباحة لأي وحدة قابلة للانغلاق أو الاستقلال وحتى للتمرحل داخل القصيدة؛ كما أنّ وحدة الموضوع تعني حركية الموضوع أي حركية الشبكة الدلالية وتداخل المسارات في نسيج النص ذاته.

يمكن الاستشهاد بعدد من قصائد السياب التي ستلتقي في مجموعة **أنشودة المطر**، وكذلك قصيدة «الفراغ»، التأسيسية بالنسبة لأدونيس، مطلع عام ١٩٥٤ وما

تلاها من قصائد نشرت في مجلة «شعر» منذ عام ١٩٥٧، وقصيدة خليل حاوي «البحار والدرويش» خريف ١٩٥٦ وسائر قصائد مجموعته **نهر الرماد**، و«شنق زهران» لصلاح عبد الصبور وقصائد ليوسف الخال، لا سيما «البئر المهجورة». وبالتأكيد يتمثل هذا في سائر القصائد «النثرية» التي نشرت منذ العدد الأول من المجلة.

مجلة «شعر» شكلت المحيط الذي تلاقت فيه المحاولات الجديدة؛ فيها تآزرت وتضافرت وتفاعلت وتعمّقت ورسمت أفقها ورسالتها وغيّرت من ثمّ تاريخ الشعر العربي.

البداية

يوسف الخال، الذي كان يتطلّع إلى حركة تغيير، أمكنه الاتصال بكل شاعر تقلقه مسألة رزوح الشعر تحت وطأة القيود الألفية وانحباسه داخل رؤية تقليدية وتعبير ذهنيّ بلاغي مباشر. كان قد خطط لمشروعه ووجه الرسائل إلى الشعراء في أقطار العالم العربي، لا سيما إلى الشعراء الجدد المهيّئين للانطلاق معه في مغامرته. واستجاب عديدون لدعوته، لا سيما من العراق.

وفي نهاية تشرين الأول / أكتوبر ١٩٥٦ وصل أدونيس إلى لبنان قادماً من سوريا، خارجاً من السجن على الجبهة ومن الجندية معاً ومن حالة القمع والمنع. كان يحمل شوقاً هائلاً إلى عالم جديد حرّ ويحمل قصيدتيه العدميتين المخترقتين لحدود متعددة «مجنون بين الموتى» و«السديم»، مع مجموعتين شعريتين ستصدران عن مجلة «شعر». قصد يوسف الخال، الذي سبق له الاطلاع على قصيدة «الفراغ»، وتمّ لقاؤهما وكأنهما كانا على موعد. وجد أدونيس محوره ومناخه. ويوسف الخال وجد الشاعر المتعطش للمغامرة والعمل. ألقى أدونيس بكلية وقته وجهده وشغفه، إلى جانب يوسف في خضمّ التأسيس وتهيئة العدد الأول، ووظّف في المشروع أحلامه وطموحه للانطلاق. وفي هذا العدد الأول، فضلاً عن النصوص الشعرية، مساهمات متعددة لكل من يوسف وأدونيس، كالترجمة وأخبار الشعر والشعراء والتحرير، وهذه جميعها غير موقّعة.

ويمكننا أن نستخرج من فهارس الأعداد الأولى أهمّ الأسماء الشعرية العربية، الحديثة والكلاسيكية.

هيئة التحرير والدائرة الحيوية حول المجلة

صدر العدد الأول من مجلة «شعر» في شهر كانون الثاني / يناير ١٩٥٧.

هيئة التحرير بدأت عملياً بيوسف الخال وأدونيس واقتصرت عليهما حتى نهاية السنة الثالثة، لكن، في الوقت نفسه، مع حضور فعّال ومنتظم، خلال ذلك، لأنسي الحاج خاصّة ولشوقي أبي شقرا ونذير العظمة. ثمّ بدءاً من مطلع السنة الرابعة ظهر اسم شوقي أبي شقرا في هيئة التحرير، وفي مطلع السنة الخامسة ظهر اسم أنسي الحاج، ثم ظهر اسم فؤاد رفقة بعد عودته من الدراسة في ألمانيا، وفي ما بعد حضر اسم عصام محفوظ، وفي العددين الأخيرين من الإصدار الأول ظهر مع هيئة التحرير اسم الياس عوض. أما رياض نجيب الريّس الذي سبق له كتابة رسالة لندن مراراً ونشر قصائد ومقالات منذ السنة الرابعة، فقد انضم إلى هيئة التحرير منذ بداية الإصدار الثاني للمجلة حتى توقفها النهائي. وفي الإصدار الثاني غاب اسم الياس عوض. أمّا نذير العظمة الذي كان قريباً جداً من إطار المجلة وشارك في النشر والترجمة والمحاضرة فلم يظهر اسمه في هيئة التحرير لأنه كان قد غادر لبنان إلى الولايات المتحدة للدراسة منذ عام ١٩٦١. علماً بأن شعراء وكتّاباً آخرين شاركوا أسرة المجلة جهودها ودعموها منذ انطلاقتها.

جميع الأعضاء الأوائل في هيئة التحرير، رافقوا يوسف الخال منذ بداية انتمائهم إلى المجلة حتى توقفها الثاني مع العدد ٤٤ عام ١٩٧٠، باستثناء أدونيس.

أدونيس الذي شارك يوسف الخال التحرير منذ العدد الأول نشراً وترجمة ودراسات وإشرافاً على العدد، قد واصل الطريق مع المجلة حتى منتصف السنة السابعة، ربيع عام ١٩٦٣، العدد السادس والعشرين. ثم صدر العدد السابع والعشرون بدون اسمه. انفصل عن المجلة بصمت. واستمرّ صدور المجلة بعد انفصاله سنة واحدة.

يتطرّق أدونيس إلى تجربته في مجلة «شعر» وتعاونه مع يوسف الخال في كتابه

ها أنت أيها الوقت ويشير إلى موضوع الانفصال بالقول:

«كنّا بدئيّاً مختلفَين: له أفقه الشعري وطريقته، ولي أفقي وطريقتي. وقد استمرّت علاقتنا في مستواها الرفيع العميق، حتى بعد أن انفصلت عن المجلة. «(...) وأعرف أنّ انفصالي عنها، كان ضربة قاسية، بالنسبة إليه شخصيّاً. غير أنه في ما بعد، خصوصاً بعد توقّف المجلّة، تفهّم انفصالي، وأدرك أسبابه التي لم تكن شخصية أبداً، وأعطاني عمقيّاً، الحقّ»[1].

تميزت مجلة «شعر» بكونها حركة ودعوة وقضية، وإن كانت قضية شعرية فنية. لكن هذه القضية الفنية لم تكن تقنية محضة. كانت في شكل ما قِيَمية وتاريخية. ولذلك اتخذت أبعاد موقف إنساني حضاري لاتصالها بتاريخ وميراث، ولعلاقتها بالانتماء ومفهوم الانتماء. هكذا لم يكن هناك مجال للحياد إزاء مجلة «شعر»: إما معها أو ضدّها.

بدأت مجلة «شعر» وسط أجواء معارضة أو رافضة لطروحاتها. مع ذلك كانت حولها حركة وفوران ومناقشات. واجتذبت الشعراء المجددين والتائقين إلى التجدّد. وقامت بينها وبين قرائها علاقة خاصة مغايرة للمألوف هي مزيج من الاحتضان والانتماء. كما اجتذبت مثقفين متنوّعي الاتجاهات. فكانت حولها دائرة واسعة هي الإطار الحيوي. تشكل هذا الإطار من مثقفين كان معظمهم جامعيين. وكان إلى جانب اللبنانيين عدد من السوريين، (قبل أن يحصل معظم هؤلاء السوريين على الجنسية اللبنانية). كان المثقفون المتحلقون حول المجلة يشاركون في النشر والترجمة والنقد وحتى المحاضرة بين حين وآخر، ويحضرون جلسات خميس مجلة «شعر» بانتظام ويُعتبَرون من أسرة المجلة دون أن يتمثّلوا في هيئة التحرير. في مقدمة هؤلاء جورج صيدح (١٨٩٣-١٩٧٨) الذي كان ينشر قصائده ويتبرع للمجلة ويحضر الاجتماعات (حين يكون في لبنان)، ونذير العظمة ومحمد الماغوط (١٩٣٤-٢٠٠٦) ولور غريب وإدفيك

---

(١) **ها أنت أيها الوقت**، م. س. ص ١٤٣.

شيبوب (١٩١٩-٢٠٠٢) وبالطبع فؤاد رفقة وأسعد رزوق (١٩٣٦-٢٠٠٧) وعادل ضاهر ومنير بشور وحليم بركات قبل سفر هؤلاء الخمسة للدراسة؛ وكذلك غازي براكس الذي كتب دراستين، وخالدة سعيد. وقد واصل عادل ضاهر وأسعد رزوق كتابة الرسائل والدراسات للمجلة أثناء غيابهما. كما كان من إطار المجلة مثقفون وأساتذة جامعيون وشعراء وكتاب يحضرون اجتماعات فندق بلازا بصورة متقطعة ويواصلون الاهتمام بالمجلة والمشاركة في المناقشات وأحياناً في النشر، أذكر منهم أنطون غطاس كرم (١٩١٩-١٩٧٩)، ويوسف غصوب (١٨٩٣-١٩٧٢) وجورج غانم (١٩٣٢-١٩٩٢) وإميلي أبي راشد نصر الله ورفيق المعلوف وليلى بعلبكي ونديم نعيمة وهاني أبي صالح ونور سلمان وإدمون رزق، وسنية صالح (١٩٣٥-١٩٨٥) وكمال خيربك (١٩٣٥-١٩٨١) وجورج جحا وعلي الجندي (١٩٢٨-٢٠٠٩) وآخرين.

وكانت أسرة المجلة تضمّ أصدقاء شعراء خارج لبنان يسهمون بانتظام عبر نشر أشعارهم أو إعداد الترجمات والدراسات. لكنهم كانوا يزورون المجلة، لا سيما في الصيف، إذ يلتقون أسرة التحرير في بيت يوسف الخال وأحياناً في جبل صنين، وأعني جبرا ابراهيم جبرا (١٩١٩-١٩٩٤) خاصة، ونازك الملائكة (١٩٢٣-٢٠٠٧) في السنتين الأولى والثانية، ثم بدر شاكر السياب وفدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣) وسلمى الخضراء الجيوسي. وفي المرحلة الثانية من إصدارات المجلة تعدد الشعراء اللبنانيون والمهاجرون العائدون والعرب اللاجئون إلى لبنان، أذكر خاصة سركون بولص (١٩٤٤-٢٠٠٨) وإيتيل عدنان.

وهناك شعراء عرب أو لبنانيون مهاجرون جاؤوا إلى لبنان وأمضوا سنوات قليلة وانتموا إلى مجلة «شعر» ونشطوا في إطارها ونشروا فيها قصائدهم بانتظام حتى بعد سفرهم، وعُرفوا من خلالها ولمعوا، ؛ لكنهم لم يتمثلوا في هيئة التحرير لا في مرحلتها الأولى، كما في حالة محمد الماغوط ولا في المرحلة الثانية كما في حالة سركون بولص.

ولا بدّ من ذكر الفنانين الذين صمموا غلاف المجلة واهتموا بالإخراج الفني.

أولهم هلن الخال التي صمّمت العدد الأول وتمّ اعتماده على مدى سبع سنوات حتى صار رمزاً للمجلة. ثم حضرت أسماء الفنانين الذين توالوا على تصميم الغلاف بعد ذلك وهم الياس عوض، عجاج عراوي، كمال بلاطه، وضاح فارس، موسى الخليفة الطيّب (السودان) ورسم لخليل زغيب.

وفي بعض أعداد المجلة، لا سيما في السنوات الأخيرة، ومنذ العدد ٢٦ من عام ١٩٦٣، كانت هيئة التحرير تضمّ شعراء وأدباء وفنانين يمثلون المجلة في بلدانهم: جبرا ابراهيم جبرا في بغداد، محيي الدين محمد في القاهرة، فاتح المدرس (١٩٢٢-١٩٩٩) في دمشق، هنري القيّم في باريس.

***

كان التجديد في مجلة «شعر» يهدف إلى ما يتجاوز المستوى الفني التقنيّ أو العروضيّ للشعر. كان تجديد الشعر العربي في هذه المجلة عنواناً لقضية الإنسان ومواصلة اكتشاف أبعاده، واكتشاف معنى حريته. فحريته تتمثل في إبداعه لحضوره الحركيّ المتكامل، المتجاوز نفسه، الملتفت إلى الحاضر والمستقبل. نحن هنا داخل رؤية تعارض منطق النهضة العربية في شطرها الإحيائيّ، لصالح نهضة يتواصل فيها تجاوز الإنسان لنفسه وتثوير علاقته بتاريخه، وعلوّه على ما حققته ممكناته. هذه الرؤية هي ما أعطى دعوة التجديد عمقها الفكريّ وقوة حركيتها، ومغزاها التاريخيّ. وبهذا تميّز من محاولات التجديد التي تمحورت حول البيت الشعري العربي حيناً، وحول الموضوعات حيناً آخر، لتشملها جميعاً وتدفعها في مسارها الواسع. الواقع لم تكن لدى مجلة «شعر» مجرد دعوة إلى شكل محدّد، بل دعوة فكرية إلى جعل الشعر طريق بحث عن الإنسان ومعاني حضوره في الكون. فمجلة «شعر» لم تقف عند تجدّد التفاعيل والأشكال، أو عند قصيدة النثر، بل جددت تعريف الشعر وعمقت مفهوماته ودوره وفتحت حدوده الموروثة على مغامرات الإنسان الفكرية.

الأبواب الرئيسية في المجلة

١- الافتتاحية

يلفت النظر في مجلة تبدأ كدعوة، وتحمل رسالة تجديد، غياب الافتتاحية، في عددها الأول خاصة. إذ بدل كتابة افتتاحية يوقعها رئيس التحرير، أو من يمثله، لترسم أهداف المجلة أو منطلقاتها، هناك ترجمة لنص من أرشيبالد مكليش. ومكليش هو شاعر وناقد أميركي لامع (١٨٩٢-١٩٨٢) عبّر يوسف الخال في مناسبات مختلفة عن إعجابه به. حتى في بقية الأعداد التي تلَت، لا تحضر الافتتاحية بانتظام. ولم يكن للافتتاحية عنوان موحد. فهي حيناً بعنوان «إلى القارئ» وحيناً آخر بعنوان «من رئيس التحرير» أو بعنوان «من هيئة التحرير». والتوقيع كذلك كان متبدلاً.

ونادراً ما كانت المقدمة، متى حضرت، تتضمن اقتراحاً أو دعوة. بل تشرح مسألة أو تناقش اتّهاماً وتدافع عن المجلة في وجه الحملات الاتّهامية، أو تعلن عن عدد معيّن، أو تلخّص منجزاتها في مرحلة من المراحل، أو تبيّن ما أوجب إصدار هذا العدد الخاصّ. أي أنها كانت تحضر متى توجب أن تتوجه إلى القارئ بمناسبة محدّدة.

وكما يمكن أن نلاحظ لدى استعراض الفهرس، كانت الخطوات النظرية التي يقوم بها التجمع محدودة بل نادرة في البداية. ولم يبدأ أعضاء التجمع كتابة الدراسات النظرية، باستثناء المحاضرة الأولى ليوسف الخال إلا متأخرين أكثر من سنة. النصوص الإبداعية سبقت الدراسات النظرية. ولهذا مغزى عميق، سواء كان مقصوداً أم غير مقصود.

٢- النصوص الإبداعية التي تنشر للمرة الأولى

اعتمدت المجلة على امتداد مرحلتها الأولى (١٩٥٧-١٩٦٤)، أي حين كانت خاصة بالشعر، دون غيره من فنون الإبداع، تبويباً دالاً لم يتغير. بموجب هذا التبويب كان يُبدأ بالنصوص الشعرية المعاصرة التي تنشَر للمرة الأولى، وكانت عربية غالباً. وعندما تكون هناك نصوص أجنبية من لغات مألوفة في المنطقة (فرنسية أو إنكليزية) تنشر للمرة الأولى، كانت ترد ضمن فهرس القصائد العربية الجديدة. وإذا كان حضور القصائد الأجنبية الموجّهة إلى المجلة محدوداً في البداية، فإنه لم يلبث في سنوات لاحقة أن تصاعد ولا سيما في السنوات الأخيرة من ثورة الجزائر. فكان ذلك الحضور المشترك للشعر العربي والأجنبي بداية لخروج الشعر العربي من حصرية الدائرة العربية إلى دائرة سيتواصل اتساعها منذ ذلك الحين، كما يتواصل الخروج من قوقعة العزلة التقويمية؛ إذ كثيراً ماتردد في سياق الدفاع عن عمود الشعر العربي، أثناء مناقشات خميس شعر، أنّ الشعر العربي استثناء.

وفي النتيجة كان ذلك الانفتاح على النصوص الأجنبية المعاصرة التي تنشر للمرة الأولى كما تحقق في مجلة «شعر»، بداية لاتساع حركة الترجمة في الاتجاهين، وللتبادل والتعارف اللذين نشهدهما اليوم، وللحضور الشعري للشعراء العرب في العواصم الغربية والملتقيات الشعرية العالمية. إذ لا بدّ من الانتباه إلى تفوق الحضور الشعري العربي في الغرب على حضور أي شعر آخر من حضارات أجنبية، حتى من حضارات ذات آداب كبرى كالهند والصين وإيران.

أما معيار اختيار النصوص، العربية والأجنبية، فكان الجودة والمستوى لا الاتجاه، ولا سيما في المراحل الأولى.

بالنسبة للنصوص الشعرية العربية التي كانت تُنشَر في مجلة «شعر»، نلاحظ بعض المفارقات. فأول ما يستدعي الانتباه، بالنسبة إلى مجلة تحمل رسالة التجديد وتبدأ بالهجوم على التقليد، هو الانفتاح على المدارس الشعرية جميعها، واحترام التنوّع. وهو ما أفضى إلى التباين الكبير بين اتجاهات النصوص المنشورة في الأعداد الأولى،

وإلى عدم الاقتصار على الجديد الذي يتفق مع ذوق المشرفين على التحرير. إذ يحضر في العدد الأول، مثلاً، بدوي الجبل، وهو شاعر عمودي اتباعي، وإن كان في طليعة جيله ومذهبه الشعري، بينما يحضر من المجددين نازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس وفؤاد رفقة وإبراهيم شكر الله وسعدي يوسف وفدوى طوقان. وبين الموقعين نجد بشر فارس ورفيق المعلوف وميشال طراد.

وفي العدد الثاني يحضر من الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين جورج صيدح وشفيق المعلوف ونزار قباني وجورج غانم. وفي هذا العدد الثاني يحضر لأول مرة أكبر شعراء العراق الحديثين، يومذاك، بدر شاكر السياب في أهمّ قصائده أي «النهر والموت» إلى جانب خليل حاوي في إحدى أهمّ قصائده، وهي «الجسر»، كما يحضر جبرا ابراهيم جبرا وفؤاد رفقة ونذير العظمة وصلاح ستيتية وجورج جحا وآخرون، فضلاً عن يوسف الخال وأدونيس.

وستحتفظ أعداد السنة الأولى بهذا التنوّع في مذاهب القصائد العربية، ويستمر التنوّع بدرجة أقلّ وضوحاً حتى يغيب تدريجاً في السنتين الثانية والثالثة حين تكاد النصوص تقتصر على الاتجاه الجديد. ويحرص محرّرا المجلة يومذاك (يوسف الخال وأدونيس) منذ العدد الرابع على تسويغ هذا التنوّع الذي يبدو متناقضاً مع دعوة المجلة إلى تثوير التعبير الشعري، إذ جاء في تقديم العدد ٤ من السنة الأولى:

«... المجلة من حيث هي سجلّ دوري لحركة النتاج الشعريّ، تفتح صدرها لكل أنواع هذا النتاج. فمقياسها الأول والأخير كما أصبح معروفاً، هو حيازة الأثر الشعريّ على المستوى الفنّيّ اللائق». التوقيع: «هيئة التحرير».

ومنذ العدد الثالث اتضحت ملامح المجلة وبرز خطها الصاعد بوضوح: أدونيس يفتتح العدد بقصيدة «البعث والرماد». ويحضر بدر شاكر السياب، في قصيدة «المسيح بعد الصلب» وهي من أهم قصائده، ويصبح السياب من شعراء المجلة. ويحضر بلند الحيدري لأول مرة، كما تحضر نازك الملائكة من جديد، فضلاً عن صديق المجلة الدائم جبرا ابراهيم جبرا الفلسطيني المقيم في العراق. وينشر الشاعر الكبير باللغة

الفرنسية جورج شحادة (١٩٠٥-١٩٨٩) بانتوميم «مغلق بسبب الإفلاس».

مع هذا العدد الثالث يحضر ملمح من ملامح المجلة كان نظرياً في البداية، وهو الانفتاح على الشعر العالمي؛ إذ تتجاور فيه النصوص الشعرية من لغات وثقافات مختلفة. وهذا ملمح يختلف عن الترجمة الموجهة التي دأبت المجلة على إثباتها في موازاة النصوص العربية. وتطور هذا الانفتاح حتى أنه في عامي ١٩٦١ و١٩٦٢ كانت هناك أعداد زادت فيها نسبة الشعراء الغربيين على نسبة الشعراء العرب؛ وكان ذلك بمناسبة العددين اللذين أصدرتهما المجلة حول ثورة التحرير في الجزائر، وصادف فيها وجود أدونيس في باريس، الأمر الذي يسّر الاتصال بتلك النخبة من الشعراء. ففي تلك المناسبة نشرت المجلة نصوصاً خاصة بها من كبار شعراء فرنسا الأحياء يومذاك.

أفكار مجلة «شعر» لم تنحصر في نطاق الشعر، بل حرّكت تعبيرات وتصورات مختلفة. وإنه لأمر بالغ الدلالة أن يهتمّ يوسف الخال مع زوجته الأولى هلن الخال بفتح «غاليري وان» للأعمال الفنية الطليعية. كما كان بيتهما ملتقى الطلائع في فن التصوير الحديث والنحت الحديث فضلاً عن ملتقيات الشعر الحديث.

٣- الترجمة عن أعلام الحداثيين الغربيين

مباشرة بعد النصوص الإبداعية المعاصرة التي تُنشَر للمرة الأولى يجيء الباب الثاني الخاص بترجمة منتخبات من عيون الشعر العالمي الحديث المنشور والمعروف. لم تكن هناك ترجمات غير منتخَبة ومقصودة؛ كان يجري اختيار منتخبات من الشعراء الرموز الذين مثّلوا الذروة في حركة التجدد في العالم الغربي. وإذا كانت تلك الترجمات قد اقتصرت على الغربيين باللغات الإنكليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية، فما ذلك إلا لمحدودية المعرفة بلغات العالم في منطقتنا العربية. وحيثما أمكن وجود مثقف عارف باللغات الشرقية تمّ اللجوء إليه. هكذا تحققت ترجمات محدودة من الأرمنية والفارسية والسريانية والتركية.

وجميع الشعراء الأركان في المجلة وبعض المثقفين في الدائرة المحيطة بها،

شاركوا في الاختيار والترجمة والتعريف بالشعراء الغربيين وبعض الشرقيين مشاركة كثيفة. ما من ترجمة حضرت دون تعريف بالشاعر ومكانته وخصوصية نتاجه، وبالعمل المترجَم أو مجموع الأعمال.

غير أنّ هذا التخيّر لا يتيح القول إنّ مجلة «شعر» كانت مجلة ترجمة، كما رأى بعض نقادها. لا سيما أن باب الشعر العربي كان يضم بضعة عشر شاعراً، بينما باب الترجمة لا يقدم أكثر من شاعرين، وإن دُعمت ترجمة الشاعر بدراسة حول شعره. وجميع أبواب المجلة كانت معنية بالشعر العربي الجديد. الأحرى أنّ الترجمة هنا كانت استكمالاً لرسالة المجلة ودعوتها إلى فهم جديد للشعر ودوره؛ هكذا قامت بما يتيح المثاقفة؛ فتحت النوافذ، وقالت بإنسانية الشعر رغم الخصوصيات. لقد كانت حركة المجلة في مجمل نشاطها حركة واسعة تضع الشاعر العربي والقارئ العربي في تماس مع العالم وعلى سوية عالمية، وتتيح لهما الانفتاح على مختلف الاتجاهات. كانت الترجمة نوعاً من تملّك التراث الشعري الإنساني ووضعه بين أيدي المثقفين العرب. إنها حركة إنهاء لزمن كان فيه الشعراء العرب يجهلون بل يتجاهلون الشعر في العالم باسم الصفاء القومي، ويعتبرون الشعر العربي استثناءً، لايقارَن بغيره ولا تلحق به التطورات التي تطرأ على الشعر في العالم. فمالت الغالبية إلى إقفال الباب دون ما يجري خارج الساحة العربية.

الترجمة في مجلة «شعر» كانت عملية مثاقفة وتبادل حضاري، وانفتاح يقابل ما يقوم في المجتمعات العربية نفسها من انفتاح تقني وعلمي وتاريخي. كان لا بدّ أخيراً من حضور التثاقف الشعري، بعد أن كان الشعر العربي يُعتَبر خصوصية مغلقة ومصونة كالبعد الديني.

كان ذلك حدثاً في ثقافة شديدة الانغلاق شعريّاً، شديدة الاعتداد بشعرها وتقاليده وصموده في وجه التغيّر، واعتباره استثنائياً. ولا بدّ من استعادة المرحلة تاريخياً وتصوّر الأثر الذي كانت تحدثه أعداد المجلة في القرّاء. ولم يكن ذلك الأثر نتيجة لقراءة الترجمة بل نتيجة المغامرات الشعرية العربية، والصدوع التي تحدثها

في النظرية الشعرية العربية المستقرّة منذ أكثر من ألف سنة. إنّ المفاجأة التي كانت القصائد الحديثة توقعها في القراء وَسَمَت الشعر الحديث بالغربة والغموض. ومسألة الغموض تحتاج إلى تدقيق لتبيّن ما هو راجع إلى كيفية القراءة وما تُسأل عنه الكتابة وعوالمها الجديدة.

وما دأبت عليه مجلة «شعر» من الاهتمام بنشر الشعر العربي، مع التشدد في المستوى، إلى جانب الشعر الغربي، كان انطلاقاً من القول بإنسانية الشعر.

هكذا كانت المجلة نافذة تلقي الضوء على تاريخ التجديد في الشعر العالمي بمختلف تياراته. وكانت تسير في خط الاعتقاد بعالمية الشعر أو اعتبار الشعر خصيصة إنسانية وملَكَة استشراف ومعرفة، دون استهانة بخصوصيته الثقافية.

الدراسات التي وضعت (أو تُرجمَت) حول النصوص الشعرية المترجَمَة، شكّلت رافداً للأفكار والتصوّرات حول الشعر، حول أبعاده ومراميه الإنسانية، وحول خصائصه الفنية وتقنياته. وهناك ترجمات شهيرة كان لها أثر متفاوت في الشعراء الشبان.

الترجمات الكبرى بحسب المترجمين:

يوسف الخال يتقدم المترجمين، إذ ترجم قصائد عديدة من أعمال وولت ويتمان، وت. س. إليوت، وعزرا باوند وروبرت فروست، وأودن، وإميلي ديكنسون.

أدونيس، ترجم قصائد من أعمال سان جون بيرس، وبيار جان جوف، وإيف بونفوا، وجورج شحادة، كما ترجم لفؤاد غبريال نفاع بينما كتب التعريف بنفاع صلاح ستيتية. وبالتعاون مع رنيه حبشي ترجم أدونيس بول كلوديل.

شوقي أبي شقرا، ترجم قصائد للشعراء غيوم أبولينير ولوتريامون (كتب التعريف بلوتريامون هاني أبي صالح). كما ترجم أبي شقرا من بيار ريفيردي، وبعضاً من شعر آرتور رامبو ووضع دراسة حول شعره.

أنسي الحاج، ترجم نصوصاً للشعراء لوي آراغون وأنطونان آرتو (مع دراسة طويلة) وأندريه بريتون (مع دراسة) وجاك بريفير. من بريفير كتب الحاج التعريف

وترجم سبع قصائد، بينما ترجم الباقي فواز طرابلسي. كما ترجم أنسي الحاج لكاتب ياسين.

فؤاد رفقة: ترجم عن الإنكليزية والألمانية فقدم الشاعرين وليم بطلر ييتس، وريلكه مع دراسة عن كلّ منهما.

جبرا ابراهيم جبرا: ترجم لوليام بليك، وشكسبير (هاملت) وإديث ستويل.

نذير العظمة: ترجم دلان طوماس مع دراسة طويلة.

منير بشور: ترجم «أربعاء الرماد» لـ ت. س. إليوت.

وإبراهيم شكرالله ترجم «مقتلة في الكاتدرائية» لإليوت.

وسهيل بديع بشروئي كتب دراستين مع الترجمة: عن ييتس، ثم عن أزرا باوند.

وعصام محفوظ ترجم قصائد لـ بول إيلوار.

وعيسى الناعوري ترجم مختارات من شعر سلفاتوره كوازيمودو وكتب الدراسة حوله.

وجورج خوري ترجم قصائد لجول سوبرفييل بينما وضع الدراسة هاني أبي صالح.

ومصطفى الخطيب ترجم المقبرة البحرية لبول فاليري.

وصباح محي الدين ترجم فيديريكو غارسيا لوركا.

وهنري فريد صعب ترجم بابلو نيرودا.

وسركون بولص ترجم و. و. مروين.

وناجي نجيب ترجم عن برتولت بريخت «دائرة الطباشير القوقازية».

الأب يوسف سعيد ترجم عن السريانية «كنّارة الروح القدس» لمار أفرام السرياني.

وسليم الصويص ترجم منتخبات من الشعر التركي.

وغريغور شاهينيان وأنطوان بستاني ترجما منتخبات من الشعر الأرمني.

سعيد علي قدّم «نماذج من الشعر الإيراني المعاصر».

٤- في الشعر والشعراء

هذا الباب اختص بالبنيان النظري، وكان يقدم الدراسات والمقالات النظرية التي تتناول فنّ الشعر ورؤيا التجديد، وتبني بمجموعها ملامح النظرية الشعرية الجديدة. لم يكن هذا الباب ثابتاً أو دائم الحضور. مع أنّ المقالات النقدية لم تكن تخلو من النظري وحتى الرأي المؤسس. افتتحت هذه المقالات بنص للفيلسوف المصري اللبناني رنيه حبشي (١٩١٥-٢٠٠٣) عنوانه «الشعر في معركة الوجود». وفي العدد الثالث كتب المفكر ماجد فخري حول «مادة الشعر»، ثمّ رنيه حبشي من جديد مقالة بعنوان «نظرات في الشعر».

أما المقالات النظرية حول الحركة الراهنة فيبدأها أدونيس بمقالة «محاولة في تعريف الشعر الحديث» [١]؛ وفيها يطرح قضايا الشكل واللغة والغموض.

ولن يتأخر حتى يكتب مقالة لتعريف «قصيدة النثر»[٢]؛ وفي العدد ٢١ شتاء ١٩٦٢ يكتب «الشعر ومشكلة التجديد».

أنسي الحاج يخوض هذا الغمار، في البداية بمناسبة ترجمته لأنطونان آرتو؛ ثم في مقدمة كتابه الأول لن ١٩٦١ يكتب مقالة تاريخية للتعريف بقصيدة النثر والدفاع عن هذا الفنّ.

ويكتب يوسف الخال في باب «الشعر والشعراء» حول «مفهوم القصيدة» [٣]. وفي العدد ٢٩ السنة الثامنة، قدّم كتابين هما **شعراء المدرسة الحديثة** لـ م. ل. روزنتال، ترجمة جميل الحسيني، و**الشعر والتجربة** لآرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. وفي المقالة يشرح رأيهما في الشعر.

وتنبغي الملاحظة أنّ المقالات النظرية لتعريف الشعر الحديث أو للكلام على أي ظاهرة من ظواهره لم تكن دائماً مستقلة عن إضاءة نصّ شعريّ معيّن أو أي عمل فنّي.

---

(١) العدد ١١، السنة الثالثة ١٩٥٩.

(٢) العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠.

(٣) العدد ٢٧، السنة السابعة، ١٩٦٣.

هكذا تحضر في مقالة أنسي الحاج حول أنطونان آرتو، وبكثافة، نظرات حول الشعر والإبداع إجمالاً.

٥- النقد

باب النقد كان مختصّاً بنقد الدواوين الشعرية العربية الجديدة. والرجوع إلى فهارس المجلة يكشف دلالات مدهشة. كل عمل شعري ذي مستوى، مهما كان اتجاهه، كانت له مراجعة وعرض رصين وتقويم. ويدهشنا أن نرى ذلك الانفتاح وتلك المتابعة المنتظمة للأعمال الشعرية من السودان حتى العراق. وقد شارك في النقد المثقفون الذين شكلوا دائرة اهتمام ومناصرة وحتى مشاركة فعلية في نشاط المجلة. كما يدهشنا كرم الاستقبال الذي تمثل في مثابرة بعض أركان مجلة «شعر»، ولا سيما أنسي الحاج في السنوات الأولى، على نقد الأعمال الشعرية. وقد أولى أنسي الحاج اهتماماً خاصّاً ومميَّزاً بشعراء السودان. كتب أنسي الحاج حول مجموعات لعبد الوهاب البياتي، وأ. عبد المعطي حجازي، وهلال ناجي، وكاظم جواد، وصلاح أحمد ابراهيم، وسليمان العيسى، ويوسف الخطيب، ومحمد عثمان صالح، وشوقي أبي شقرا، ويوسف الخال، ومحيي الدين فارس، ومفتاح الفيتوري، وفوزي العنتيل، ونقولا قربان. هذا فضلاً عما قام به من إضاءات للأعمال الشعرية في الملحق الأدبي لجريدة «النهار».

وبالإجمال شكّل الشعراء أنفسهم ورشة نقدية عرّفت بالنظرات والقيم السائدة التي تتمثل في النتاج الشعري لتلك المرحلة، كما رصدت كل ما يتحرك على الساحة الشعرية سواء أكان من اتجاهها أم من نقيضه. وكما يبدو من أسماء الشعراء الذين عني أنسي الحاج بمراجعة أعمالهم، كانت هناك مرونة وانفتاح ونقاش، وحتى حسن استقبال للمختلفين من الشعراء. فلم يكن في أجواء مجلة «شعر» مبادرات استهانة أو إقصاء للمختلف، بل كان هناك احتفاء وتأمل جدّي في أي نص يملك مستوى جديراً بالاهتمام. ويمكن القول إنه لم يصدر في تلك المرحلة أي كتاب شعريّ ذي قيمة دون أن يحظى بمراجعة في مجلة «شعر».

وخلال مجموع المراجعات والدراسات النقدية تلاقت الآراء والنظرات الجديدة

وتكاملت. ويمكن القول، موقتاً، دون توسع، إن نهجاً جديداً في مقاربة النص قد بدأ يتشكل في ذلك المناخ من البحث والانفتاح وفي رحابة ذلك الأفق.

٦- من التراث الشعري القديم

استُحدث هذا الباب بدءاً من العدد ١٥ صيف ١٩٦٠؛ وهو باب خاص بمختارات من الشعر العربي تولاها أدونيس بالاتفاق والتشاور مع يوسف الخال وهيئة التحرير، بدأت بالشعر الجاهلي واستمرت حتى العدد ٢٣ صيف ١٩٦٢. وجاء في افتتاحية العدد ١٥ وبتوقيع «هيئة التحرير»:

«في هذا العدد باب جديد فتحناه على تراثنا الشعري العربي، ونأمل أن نستمرّ به. وهذا عمل أقدمنا عليه، بعد تفكير طويل، بوعي ومسؤولية، مدركين ما لهذا العمل من خطورة لا لنهضة الشعر العربي المعاصرة وحسب، بل لتراثنا الشعريّ أيضاً». (...) «فالتراث لا قيمة له إن لم يعش فينا ومعنا. ولا يتمّ ذلك إلا بإعادة النظر فيه، وتقييمه، ليرضي أذواقنا ويتجاوب مع حياتنا الراهنة»[1].

لهذا الباب وما صار إليه لاحقاً مع **ديوان الشعر العربي** لأدونيس دلالة كبيرة وعميقة. بعبارة موجزة، الشعر هنا كائن حيّ متنام، متجذر في لحظته التاريخية وفي كيان الشاعر؛ لا يكرر بعضه بعضاً ولا يلغي بعضه بعضاً. إنه الصوت العميق للإنسان في نموه وتحولاته، ذاتياً وجمعيّاً. وهذا لا ينفصل عن رؤية مجلة «شعر» العالية إلى الشعر.

مع هذا الباب ينكشف الأفق الشعريّ الشاسع الذي كان مدار اهتمام مجلة «شعر». وهو أفق يمتدّ من الجاهلية وجذور الشعر العربي وصولاً إلى أعلام الشعر في العصر الحديث، في العالمين العربي والغربي.

٧- أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر

يشكل هذا الباب سجلاً للقضايا التي اهتمت بها المجلة وطرحتها أو علقت عليها، وللسجالات التي خاضتها وسائر المناقشات والردود. إنه نوع من جريدة المجلة

---

(١) العدد ١٥، صيف ١٩٦٠، ص ٨.

وسجلّ حياتها العامة. ونصادف فيه مداخلات كاملة ومحاضرات، وأخباراً عن الثقافة عامة، وعن الشعر والشعراء خاصة. كما كان سجلاً لنشاطات خميس مجلة «شعر» وللمحاضرات التي كانت تلقى في إطار الخميس وسائر المداخلات المميَّزة لرواده. إنه رؤية مكثّفة لما كان يتحرك على الساحة الثقافية؛ رؤية من زاوية نظر المجلة.

كذلك نصادف في هذا الباب مقابلات أجريت مع شخصيات شعرية عربية وعالمية لدى مرورها ببيروت أمثال ناظم حكمت أو محمد مهدي الجواهري.

٨- الرسائل

وهي الرسائل التي كان يحررها أصدقاء المجلة أو من اعتُبِروا ممثليها في بلدان مختلفة عربية وغربية. وكانت هذه الرسائل نوافذ تحليل ومسح لمجمل النشاط الشعري وللجديد في أخبار الثقافة في البلدان التي ترد منها. وقد شارك في إعداد هذه الرسائل بعض افراد أسرة شعر وأصدقائها ممن سافروا للدراسة، كما شارك في تحريرها شخصيات أدبية وفلسفية أو شعرية متخصصة ومرموقة عربية وغربية، يمكن أن أذكر منها إحسان عباس ويوسف الخال وهنري القيّم وألان بوسكيه وعادل ضاهر وأسعد رزوق وأحمد كمال زكي وأدونيس ودنيز جونسون ديفيز وكمال بلاطة.

خميس مجلة «شعر»

نحو القارئ الحديث

من أهمّ مبادرات مجلة «شعر» بعد تحركها لتثوير الشعر، تحركها لتثوير القارئ والقراءة، تحركها لاجتذاب القارئ المغامر، القارئ المنفتح المستعد للسفر والاستكشاف.

الذين يملكون تجربة طويلة في تدريس الأدب العربي وفي كتابة النقد الأدبي يدركون الموقف السلبي للقارئ العربي العادي إزاء أي نص على شيء من دقة البناء وعمق المعنى ومفارقة المألوف. ولهذا علاقة بثقافة تعليمية وبالمنحى الخطابي المباشر والصياغات الجاهزة وما يسمى جوامع الكلم. فهذا الجمهور هو الذي تربّى في المدارس على نتاج شعري، خطابي غالباً، مبنيّ على موضوع محدّد، معلَن مسبقاً. نتاج له لغته وجمالياته التقليدية وأسلوبه في اجتذاب التصفيق أو الاستحسان. إنه قارئ يطرب للقافية تقع في موقعها المنتَظَر، وللصياغة تحسن تقديم قناعاته ومسلّماته.

هذا القارئ الذي تربّى على نصوص مقوّمة مسبقاً، مكرّسة ومكرورة، لن يصغي بسهولة، أو لن يقرأ بإيجابية، نصّاً يفاجئ أذنه وذائقته ويصدم مسلَّماته الفنية؛ لن يقرأ نصاً يتطلّب منه أن يحلل ويتساءل ويُعمِل التأويل ويستقبل تشابك العلائق وخفايا الدلالات. فالشعر، في المعايير التقليدية الشائعة، يُقال لكي يطرب ويُقنع، أو ليقدم للقارئ ما يطمئن إليه.

غير أنّ القارئ هو كليم الشاعر وهدف المرسَلَة الشعرية. بدون القارئ المتجدد

يُقفَل على الشاعر في حيّز ضيق فلا يتبلّغه أو يتصل بعالمه إلا الشعراء أمثاله، بل الأحرى بعض الشعراء وقلّة من القراء.

مجلة «شعر» انطلقت كحركة تجديد وكمجلة تهتدي بمعايير جديدة وسط جمهور محدود. كان عليها أن تذهب إلى جمهورها وتحاوره. كان عليها أن تعرفه فيعرفها. أن يناقشها فتستجيب. في خميس مجلة «شعر» كنّا شهوداً على صعود هذا القارئ.

***

ربما كانت وقائع الندوات الدورية الحرة والمفتوحة التي عُرِفَت ب خميس مجلة «شعر»، على حدثيتها وحتى مسرحتها وتوزعها بين البحث والمحاضرة والسجال العفوي واللقاء بالجمهور، أوسع برمجة لتحديث القارئ وأوضح تمثيل لهذه الثورة التي انبثقت وسط المياه الراكدة للشعر العربي، بل للفكر العربي، ثورة اسمها الشعر الحديث.

كانت جلسات «الخميس» الأسبوعية التي تنعقد مساء في فندق بلازا في شارع متفرع من شارع الحمراء ببيروت ساحة مصغّرة للّقاء بجمهور متنوّع في اتجاهاته ومستويات ثقافته ومراجعه. كانت نوعاً من إخراج السجال حول الشعر من الأطر المغلقة إلى ساحة مفتوحة عامة معلَنَة وحرّة. كما كانت مناسبة لطرح النظرات الجديدة، وطرح الأسئلة، والإصغاء إلى ردود الفعل، وبالتالي للسجال وصراع الأفكار.

ندوة «خميس مجلة شعر» الأسبوعية كانت في بدايتها ولا سيما مرحلة فندق بلازا، ندوة للجمهور بلا قيود. تتيح حرية الكلام والمناقشة. وقد أفسح ذلك المجال لكل أنواع النقد، للشعر التقليدي، من جهة، ولحركة التجديد ومجلة «شعر» من جهة ثانية. في تلك المناقشات المفتوحة لم يكن يتم التوصّل إلى خلاصات ونتائج. لكن كلّ شيء كان قابلاً للحضور كموضوع للبحث والمساءلة.

وقد جاء في مجلة «شعر »، باب «أخبار وقضايا» تعريف يوسف الخال أو وصفه للندوة الأسبوعية التي حملت اسم «خميس مجلة شعر»:

«إنّ هذا الخميس ندوة لا تتوخى أن تكون هيئة منظّمة تنظيماً مسبقاً، بل جماعة تنمو

نمواً عضوياً يتخذ شكله التنظيميّ الخارجيّ مع الزمن وفق حيوية أفرادها واستعدادهم الفكريّ والروحيّ. فهي ستظلّ قائمة مهما كان عدد حضورها، كما ستظلّ مفتوحة لجميع الشعراء ومحبي الشعر في هذا البلد»[1].

ويصف أدونيس هذا «الخميس» في كتاب **ها أنت أيها الوقت** الذي يجمع مقالاته المتأخرة حول مجلة «شعر»:

«كان الخميس نوعاً من اللحظة الاختبارية في سياق يتميز بالبحث والتساؤل. كان نوعاً من إرادة التطوير والتجديد، لا بوصفه تجمّع شعراء تتباين اتجاهاتهم وحسب، بل بوصفه كذلك تماسّاً مستمرّاً وحواراً حيّاً مع القارئ»[2].

هكذا شكّلت وقائع الخمائس ساحة للنشاط الثقافي الشفوي الحيّ المعيش. كما شكّلت موقعاً لتلاقي المعنيين بالمجلة وفرصة لتقابل الآراء بين من سيشكلون هيئة التحرير.

أفسحت سجالات «خميس مجلة شعر» مجالاً لأنواع من الخرق والنقد. كانت ساحة أسئلة تتراوح بين التنظيم والعفوية. وكانت أسئلة عديدة تبقى معلّقة يُستَأنَف النقاش حولها في جلسات تالية. لذلك يتوجب القول إن السجالات كانت تفتح طرقاً ومنافذ وتطرح أسئلة حرجة مقلقة وتستدرج شروحاً وتعليقات واعتراضات على قدر من الأهمية. وأهمّ ما في تلك الخمائس أنها كانت تضع المسلّمات الأدبية الشعرية وأحياناً الاجتماعية وبشكل شبه دائم على طاولة البحث، ما أوجد مناخاً جدليّاً متحفزاً. هذا الجو الحرّ السجالي كان يتخلل مسار الخمائس حين لا تكون هناك أنشطة منظمة مبَرمَجة كالدعوات والمحاضرات ومناقشة موضوعات محدّدة ومدروسة. إذ كانت المحاضرات والأمسيات الشعرية تبرمَج لجلسات «الخميس».

الواقع أنّ نشاطات الخميس توزّعت بين شطرها العفوي المتمثّل في لقاءات فندق بلازا، وبين نشاطات أكثر منهجية وتعمّقاً تمثلت في برنامج واسع من المحاضرات

---

(١) «شعر»، السنة الأولى ١٩٥٧، العدد ٣، ص ١١٦.

(٢) **ها أنت أيها الوقت**، م.س. ص ١١٨.

والأمسيات الشعرية. ففي الخميس الأول ألقى نزار قباني أمسيته الشعرية بدعوة من مجلة «شعر» لدى صدور عددها الأول. وفي أحد الخمائس في مطلع صيف ١٩٥٨ ألقى السياب مداخلته الشهيرة وأمسيته. وفي خميس آخر ألقى نذير العظمة محاضرة عن «الموسيقى في الشعر العربي»، وذات خميس ألقى أدونيس محاضرة عن «الشعر الحديث». كما كانت هناك جلسات مخصصة لمناقشة الكتب، أو مناقشة بعض الأعداد. وكانت جميعها مناقشات مفتوحة. وفي سجل وقائع «الخميس» على امتداد ست سنوات عدد كبير ومتنوع من أشكال النشاط.

غالباً ما كانت المحاضرات أو الأمسيات الشعرية تُقام في قاعة وست هول بالجامعة الأميركية (وهي مخصَّصة للمحاضرات والنشاطات المنظمة من داخل الجامعة ومن خارجها).

بعض المحاضرات والأمسيات الشعرية كانت تلقى في قاعة محاضرات الندوة اللبنانية مثل محاضرة يوسف الخال التأسيسية وأمسية بدر شاكر السياب الشهيرة. كما كانت بعض الأمسيات أو المحاضرات تلقى في مراكز جامعية أخرى مثل أمسية نازك الملائكة التي أقيمت في «النادي العربي بكلية بيروت للبنات» (حالياً الجامعة اللبنانية الأميركية).

في فندق بلازا كان الحضور مفتوحاً للعموم تقريباً، وكان معظم رواد «الخميس» من الأوساط الجامعية أساتذة وطلاباً، فضلاً عن الشعراء ومحبي الشعر. ولم تكن هناك شروط مسبقة للحضور. كما لم يكن «الخميس» مبرمجاً بشكل صارم، وفي ما عدا أيام المحاضرات والأمسيات الشعرية أو المساجلات المنظمة، كان مفتوحاً للمداخلات والاعتراضات وحتى للقراءات غير المبرمجة. عديدون قرأوا أشعارهم وتجاربهم. ولذلك فإن الوجه النظري أو النتائج التي كان يخرج بها الحضور لم تكن منابعها مقصورة على المداخلات المكتوبة أو تلك المنشورة في المجلة.

لم تكن فكرة التجديد والدعوة إلى تحرير الأشكال الشعرية من قيود العَروض التقليدي، والالتفات نحو المستقبل والإصغاء لإيقاع الزمن الراهن هما وحدهما

ما يستثير لدى الحضور ردود الفعل المتحمّسة. ففي تلك المرحلة وأجواء ما بعد العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ وصعود الناصرية وسلسلة الانقلابات في سوريا ثم العراق، جاء الكلام على التجربة الشخصية الذاتية واعتبارها منبعاً أساسيّاً للشعر، وسط دعوات الالتزام والشعر الوطني ونبذ «الأنا» في الشعر، أشبه بالهرطقة. يومذاك اعتُبِر التأمل في التجربة وأحوال الذات في العالم من قبيل البرجعاجية والغيبية والذاتية والانغلاق دون قضايا الشعب والوطن. هذه كلها صفات كانت لها ترجمة مسبقة إذ تعني: التجرد من الوطنية. هذا كله كان يُطرَح للمناقشة.

خميس مجلة «شعر» الذي كانت الصحف تنشر وقائعه اكتسب شهرة، وكان محطة ضرورية لكل شاعر يمرّ في بيروت. وكان جماعة شعر حريصين على مثل هذه اللقاءات. فما ذُكِر من انفتاح المجلة على النصوص الشعرية من مختلف الاتجاهات، متى توفرت فيها شروط التميز الفني، كان هو دأب جماعة «شعر» في جلسات «الخميس».

وقد جاء في باب «أخبار وقضايا» مثلاً: «في إحدى الجلسات ألقى إبراهيم العريّض، الذي كان في طريقه إلى البحرين عائداً من مؤتمر الأدباء العرب في القاهرة، مقطوعات من شعره»[1].

وفي العدد نفسه: «وفي إحدى الجلسات ألقى مصطفى محمود مختارات من شعره نوقشت ولوحظ أنها لا تزال في أغلبها تجري في المجاري التقليدية. إلا أنّ الشاعر قال إنّ لديه نتاجاً قائماً على أسس حديثة لم يحضره معه. والشاعر حقاً، في حدود تجربته التقليدية، حارّ النبرة، غنيّ الشعور»[2].

كذلك جاء في باب «أخبار وقضايا»:

«في الخميس الأخير من تشرين الأول ١٩٦٢ التقى الخميس بشفيق المعلوف في جلسة حفلت بالنقاش وإلقاء الشعر. ومن الموضوعات التي اختَلف عليها الحاضرون التجديد وكيفيته ولحظته المناسبة. وقال صاحب «عبقر» إنّ الطفرة زائلة ولا ثبات

---

(١) العدد الخامس، السنة الثانية، ١٩٥٨.

(٢) م. ن. ص ٥٢.

إلا للأصيل، وشدّد على أهمية الانتقال «الطبيعي» غير المُفتَعَل من مرحلة التقليد إلى مرحلة التجديد (...) واعترض يوسف غصوب قائلاً إنّ الشاعر لا ينصاع للمخطط يُفرَض عليه أو يحدد الطريق له (...) ووافق يوسف الخال على ذلك، وقال إنّ الشعر العربي الحديث ليس مقطوع الجذور وإنما هو حصيلة طبيعية لما سبقه من تجارب شعرية محلية كان شفيق المعلوف إحدى مراحلها. (...) وأجاب الدكتور شارل مالك (١٩٠٦-١٩٨٧) (الذي حضر خصيصاً للتعرف إلى صاحب «عبقر») عن سؤال حول رأيه في مستقبل الشعر العربي عالمياً، بأنّ الأجنبي يُقبِل على قراءة عمر الخيام غير إقباله على قراءة المتنبي أو البحتري، ويحب الصوفيين ويُشغَف بهم، وقال إنّ معنى ذلك واضح، وهو ما يعلمنا إياه النظر إلى تاريخ المنطقة»[١].

أهم مشاهد السجال حول الشعر بين الموزون والحرّ أثيرت في خميس مجلة «شعر». وقد جاء في العدد الخامس من السنة الثانية، ١٩٥٨، وفي باب «أخبار وقضايا»:

«أثارَ محمد الماغوط، إذ قرأ مختارات من شعره ذات أمسية، جدلاً كبيراً حول قضية الشعر الموزون والشعر الحرّ. إنّ حريرية الكلمة العاصفة، واللعب الحرّ الأنيق، والصورة المتمردة عند محمد الماغوط عناصر شعرية خالصة. وهذا ما جعل أغلبية الحضور يقولون إنّ ما يكتبه محمد الماغوط شعر رغم أنه ليس موزوناً، بينما أصرّ البعض على تسميته «نثراً جميلاً» أو «عطاء جميلاً» كما وصفه شوقي أبو شقرا. أو «نثراً رائعاً» كما قالت عنه، في مناسبة أخرى، نازك الملائكة»[٢].

وقد استولى موضوع قصيدة النثر على نقاشات خميس مجلة شعر مدة أشهر في عام ١٩٥٩.[٣] وكانت قصيدة النثر في الوقت نفسه موضوع مقالات لشوقي أبي شقرا في «النهار» (كانون الأول ١٩٥٩) ثم موضوع محاضرة لأدونيس أُلقيت في نيسان ١٩٦٠، عاد أدونيس ونشرها في العدد ١٤ من المجلة، ربيع ١٩٦٠. وكانت مقدمة

(١) العدد ٢٤، السنة السادسة، خريف ١٩٦٢، ص ٥٧.

(٢) ص ١٥٢.

(٣) ينظَر، جاك أ. السالسي، **يوسف الخال ومجلته، شعر**، ص ١٨٩.

أنسي الحاج لمجموعته الأولى لن حول قصيدة النثر محطة أساسيّة في هذا المجال.

والواقع أنّ الوجه النظري لمجلة «شعر» لا يُلتَمَس في النصوص الأساسية المنشورة وحدها بين قصائد ومقالات، بل كذلك في المداخلات والمحاضرات في إطار الخميس.

كانت أخبار «الخميس» تنشر مفصّلة في باب «أخبار وقضايا» في مجلة «شعر»، كما تُنشَر في الصفحة الأدبية لجريدة «النهار» التي كان يشرف عليها الشاعر أنسي الحاج.

ومن تفاصيل نشاطات الخميس مناقشة الكتب التي كانت تصدر عن «دار مجلة «شعر». فقد جاء في باب «أخبار وقضايا»، العدد ١٨ [١]: «...ورأى خميس مجلة «شعر» أن يكرس جانباً من اجتماعاته الأسبوعية لمناقشة الكتب التي تصدر عن الدار فناقش ستة منها هي **لن** (أنسي الحاج)، **خطوات الملك** (شوقي أبو شقرا)، **أنشودة المطر** (السياب)، **قصائد في الأربعين** (الخال)، **القصيدة ك** (توفيق صايغ) وكتاب **الحرية والطوفان** (جبرا) بالإضافة إلى العدد الخاص بالثورة الجزائرية.

وإلى جانب النقد الذي ظلّ يُوجّه إلى المجلة لعدم كتابة شعرائها الشعر السياسي، كان السؤال يتكرر في معظم جلسات «الخميس» حول مصير الوزن والشطرين والقافية كمرتكزات أساسية للشعر؛ لأنّ ما يخلو منها يبطل أن يكون شعراً.

عمليّاً، تكشّف في السجال أنّ المواقع السياسية والأطر الفنية المتوارَثَة أهمّ من النصّ الشعري بذاته أو أهمّ ما فيه. وقد طُرِح مراراً في جلسات الخميس هذا السؤال الغريب: ما العمود الشعري الجديد الذي سيحلّ محلّ عمود الشعر العربي الموروث؟ وحين يجيء الجواب بالقول لن يكون هناك «عمود» للشعر، كان السائل يستغرب ويقول «كيف يكون الشعر بلا عمود؟».

وفي معرض الرد كان يوسف الخال يلتفت أحياناً إلى أدونيس ويقول له «هات

---

(١) ربيع ١٩٦١، ص ١٨٢.

«الغريبة»، والعنوان هو «رسالة إلى الغريبة»، قصيدة أظنّ أنّها نُشرت في الطبعة الأولى من **أوراق في الريح**. وكانت قصيدة «مدوّرة» أي إنها متواصلة التفعيلات بلا وقف في نهاية الأسطر وبلا قافية.

كذلك كانت تُثار مسألة تبدو اليوم مستغربة، وهي أنّ الشعر العربي استثناء ولا يخضع لما يطرأ على الشعر في العالم من تطوّر.

الواقع أنّ بعض رواد الخمائس كانوا يعكسون الثوابت العقدية ويقدّمون صورة عن الآراء والتصورات العامة حول الشعر وحدود التطور ومعنى التطور. وكان لأنصار التجديد خطابهم ومنطقهم الذي يؤكد على خصوصية العمل الفنّي. وهي خصوصية لا تنفصل عن الذات والتجربة أي لا تنفصل عن صاحبها وزمنها أو تاريخها.

أحياناً كانت هناك، بالمقابل، عبارات وشعارات غامضة يطلقها دعاة التحديث في سياق الكلام على رفض الخضوع للقديم والتطلّع إلى أفق جديد. ثم توضحت مع توالي أعداد المجلة وتصاعد البحوث والتأملات النظرية.

بالإجمال كانت الأسئلة تتكرر مع كل قادم جديد، مع أنّ موضوع «الخميس القادم» كان يُعلَن مسبقاً. وكانت هناك مطالبة مستمرّة بالتعريفات والحدود الجديدة. ولم تكن الإجابات والتعريفات واضحة دائماً. كانت عبارات مثل «إيقاع العصر» تتكرر دفاعاً عن الشعر الجديد. أو العبارة التي ظلت غامضة «إعادة خلق العالم» التي كان ينبغي أن تؤخذ كمجاز المقصود منه إعادة البحث لفهم العالم الراهن فهماً جديداً، وإعادة تقديم صورة العالم في إدراكنا، وإعادة تصوّر العلاقة بين الشاعر وعالمه، وإعادة ابتداع القيم والصور التي تحمل تصوّرنا الجديد للعالم وحضورنا فيه.

رواد «خميس مجلة شعر» في مرحلة فندق بلازا، أي المرحلة المفتوحة كانوا شديدي التنوّع، بينهم طلاب الجامعات ولا سيما الأميركية، لوجودها في رأس بيروت، حيث المحيط الثقافي ليوسف الخال. ومن رواد الخميس بعض المثقفين والأصدقاء والشعراء، الذين تحلقوا حول مجلة «شعر» وشكّلوا محيطها وإطارها.

بعد مرور سنة ونصف السنة توقفت الخمائس المفتوحة للجمهور، إذ لم يكن

بالإمكان التحكم دائماً بسياق النقاش. كما كانت بعض الأسئلة تتكرر من خميس إلى خميس مع كل قادم جديد. وتقرر أن تقتصر على أسرة المجلة وإطارها التحريري والمعنيين فعلاً بالشعر. فقد كانت هناك حاجة للتبادل والنقاش بين شعراء المجلة وأسرتها من أجل تقابل النظرات أو تقاربها وتدقيق المفهومات والتوصل إلى إطار نظري على شيء من الانسجام. هكذا انتقلت جلسات الخميس إلى نادي خريجي الجامعة الأميركية وإلى بيت يوسف الخال في بعض المناسبات.

الخميس أخرج المجلة وقضية الحداثة وتحديث الشعر من حصرية الأطر المثقفة الضيقة، ومن ساحة مثقفي الأحزاب، وقدّمها كقضية عامة ثقافية إنسانية مطروحة للسجال في مجال عامّ.

إعادة تعريف الشعر
أو النظرية الشعرية الحديثة

مع مجلة «شعر» طُرح السؤال الأساسيّ: ما الشعر؟ طرحاً مباشراً صريحاً، نصّيّاً ونظريّاً. وما هو ذو دلالة كبيرة أنّ هذا السؤال ظلّ مطروحاً ومفتوحاً، ولم يُحسَم إلا في بعض جوانبه المبدئية، أي ما يتصل بمسألتي الحرية والتجربة. وعلى مدى سنوات الإصدار الأول للمجلة تكررت المداخلات والمحاضرات التي تعرض رؤية الجماعة للشعر وتناقشها. ويمكن القول إنّ مجلة «شعر» وسجالاتها قد أسهمت إلى حد كبير في تحرير الشعر من أسر التاريخ وقانون الجماعة، ومن نمطية النظرة الدينية الفقهية، أي من سلطة المعمم والماضي، مُقدَّساً كان أو تاريخياً. كما أسهمت إسهاماً واضحاً في دفعه في اتجاه الفكر الفلسفي والحدس وتحريض اللاوعي وتراسل الملَكات.

منذ مطالع القرن بدأت تباشير التحرك الحر بين الشعر الموزون والنثر. بتعبير آخر بدأ تصدّع الحدود الرسمية الصارمة بينهما، لكن بلا اعتراف رسميّ من أي جهة كانت. حتى كتّاب هذا الشعر لم يطالبوا له بصفة «شعر».

مرّ ذلك بمراحل مدّ وجزر لم تكن فيها التأثيرات السياسية القومية غائبة. وهناك نتاج وافر من النثر المكتوب بروح شعرية أو بنوايا وتطلعات شعرية لا تغيب عنه القيمة الإبداعية. وهو نتاج لم يحمل اسماً واضحاً أو تعريفاً قاطعاً، علماً بأنه لا يمكن تجريده من القيمة والأثر. بعضه كان يبعث على الدهشة ويُحدِث أثراً، وإن لم يُقرَأ تحت لافتة الشعر. لكن، لا يمكن أن نحصر قيمته في التمهيد لحركة «الشعر الحرّ» أو «البيت

الحرّ» في العراق ثم في سوريا ومصر وصولاً إلى قصيدة النثر في لبنان وسوريا.

هذه البدايات للشعر المنثور تمّ تجاهلها مع وصول حركتي «الشعر الحر» أو البيت الحرّ في العراق وسوريا ومصر (أي ما سيعرف باسم قصيدة التفعيلة) ثم مع حركة «الشعر الحديث» و«قصيدة النثر» في مجلة «شعر» في لبنان وانتقالها منه إلى البلدان العربية.

ولا بدّ من الاعتراف أنّ رسم الحدود بين المراحل والمبادرات، يغامر بأن يكون تقريبياً، لا سيما أنّ هذه المرحلة السائبة للشعر المنثور التي لم تُثر معركة ولم تحظ باعتراف ولا بتعريف تبقى غير مدروسة، علماً بأنّ بعض النتاج الشعري السوري الذي حمل قبل مجلة «شعر» عنوان «شعر منثور» يُنشَر اليوم هو نفسه تحت عنوان «قصيدة النثر». وسوف نرى الشعر المجرد من الوزن يخترق الحدود الصارمة التي رُسمت لقصيدة النثر كمسعى لتحصينها والدفاع عنها بوصفها نوعاً مستقلاً، زمن اشتعال معركة الأنواع الشعرية في نطاق مجلة «شعر».

لكن مركز التجمع لأصحاب الشعر المجرد من الوزن وساحة التنظير ومنبر الإرسال والسجال، وكذلك ملتقى كبار الحداثيين المؤسسين وملتقى الدراسات النظرية والبيانات المؤسِّسة والخروج العلني الأول إلى الجمهور كان مجلة «شعر» البيروتية. وهي التي واجهت الحرب الإعلامية والتخوين وحملات التضييق.

مع مجلة «شعر» ذهب البحث عن الإجابة وتعريف الشعر بعيداً، متجاوزاً أو متخطّياً تحديدات الوزن والقافية، مسقطاً المعيارية الخليلية وسائر الظواهر الشكلية. ولنتذكر بأنّ «الكلام الموزون المقفّى» كتعريف للشعر لم يعد يحظى بالإجماع منذ العصر العباسي، على الأقلّ. وقد بطل أن يكون تعريفاً للشعر منذ قدامى النقاد العرب الكبار، وإن ظلّ من مألوف ملحقات الشعر أو لوازمه.

***

مع مجلة «شعر» كان لا بدّ أن تتوالى المبادرات لتقديم تعريفات للشعر الحديث. وكانت بدايتها الجادة المنظمة والموسّعة مع محاضرة يوسف الخال في الندوة اللبنانية

للتعريف بحركة مجلة «شعر» [1]؛ وتكررت المحاولات في سجالات خميس مجلة «شعر» أو أحاديث أركان المجلة في الصحف. وكانت نظرات وآراء متفرقة تتناثر في المجلة خلال بعض الكتابات النظرية أو المقالات النقدية أو الدفوع والمناقشات.

أتوقف إزاء أربع لحظات أو محطات تتميز بمخطط واضح للتعريف بالشعر الحديث:

١- محاضرة يوسف الخال في الندوة اللبنانية، لدى صدور العدد الأول من مجلة «شعر».

٢- مقدمة بدر شاكر السياب لأمسيته، في الندوة اللبنانية بدعوة من مجلة «شعر».

٣- ثلاث مقالات لأدونيس في مجلة «شعر» لتقديم مفهوم الشعر الحديث وقصيدة النثر.

٤- مقدمة أنسي الحاج لمجموعته «لن» ومقالته حول أنطونان آرتو في مجلة «شعر». ويرد عرضهما في الفقرة الخاصة بقصيدة النثر.

١- تبنى يوسف الخال في محاضرته في «الندوة اللبنانية» (١٩٥٧) أربعة أسس للحداثة، رئيسة وعامة، تقتضي أن يكون الشاعر:

أ) على مستوى الموضوع، «معنيّاً بالإنسان والتجربة الإنسانية»،

ب) على مستوى الحضور في العصر، «معنيّاً بحضوره في زمانه»،

ج) على مستوى العلاقة بالماضي، «رافضاً كلّ خضوع للماضي وتقاليده»،

د) على مستوى العلاقة بالأشكال التقليدية، «متحرراً من كل سلطة موروثة أو شكل مسبق»، ليكون الشعر الحديث، في هذا النظر، أكثر من حركة تمرد، ليكون مشعل نهضة شاملة.

وقد علّق أدونيس، في كتابه **ها أنت أيها الوقت** على هذه المحاضرة أو المحاضرة

(١) يراجع العرض الخاص بهذه المحاضرة في الفصل الأول حول الندوة اللبنانية.

البيان، كما سمّاها بالقول إنها «تنقل البحث في قضية التجديد الشعري أو الحداثة من الإطار التشكيلي إطار التغيير في نسق التفاعيل، إلى ما هو أشمل: إطار النظرة الجديدة إلى الحياة والإنسان، التي يتولد عنها، بالضرورة نسق تعبيريّ جديد»[1].

٢- تعريف بدر شاكر السياب بالشعر الحديث، في مقدمة أمسيته الشعرية في الندوة اللبنانية صيف ١٩٥٧. وقد أُثبِتَ نصُّها في العدد الثالث من مجلة «شعر»، في باب «أخبار وقضايا» وجاء فيها:

«لو أردت أن أتمثّل الشاعر الحديث، لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر بالخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل.

والحق أنّ أغلب الشعراء العظام كانوا طوال القرون أنماطاً من القديس يوحنّا، من دانتي إلى شكسبير إلى إليوت وإيديث سيتويل.

وإذا تذكرنا أن الدين والشعر نشآ توأمين، وأنّ الدين كان، وما يزال، وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة (...) ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أنّ تفسير الحياة وتنظيمها، أو تحسينها بالأحرى، ظَلاّ طوال أجيال عديدة، من أهم أغراض الشعر وأهدافه.

وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة في الدين، تلاشت هذه الحدود في الشعر أيضاً (...)

وقد حاول الشاعر، المرة تلو المرة، أن يتملّص من الواجب الضخم الملقى على كتفيه: تفسير العالم وتغييره». (...) إلى أن يقول:

«إنّ قراءة قصيدة عظيمة نوع من أنواع المخاض، من أنواع الميلاد. ولن نولد إلا من خلال الألم. إنه ميلاد الروح.

وإذا كان الشعر انعكاساً من الحياة، فلا بدّ له من أن يكون قاتماً مرعباً. لأنه يكشف

---

(١) **ها أنت أيها الوقت**، م. س. ص ٦٧.

للروح أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايا السبع ، الذي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها. ولكن ما دامت الحياة مستمرة، فإنّ الأمل في الخلاص باقٍ مع الحياة، إنه الأمل في أن تستيقظ الروح. وهذا ما يحاوله الشعر الحديث»[1].

٣- أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث

كان من الطبيعي أن يعرّف أقطابُ الشعر الحديث الشعرَ، كما نفهم من مقدمة السياب، بماهيته ورسالته لا بأشكاله؛ هذا ما فعله يوسف الخال وبدر شاكر السياب. وهو ما سيفعله أدونيس: هكذا نرى أدونيس يهمل، في التعريف، حدّ الوزن ليبقى عنصراً لاحقاً وقابلاً للتطور واختياريّاً. من هنا أنّ هذا التعريف للشعر الحديث يشمل الشعر عامة ومن ضمنه شعر النثر، ولن أقول «قصيدة النثر»، فمعركة هذه القصيدة جاءت لاحقاً، ولأنها في البدايات على الأقلّ قد حُدّدت بحدود خاصة بها تميّزها مما عُرِف بـ«الشعر المنثور».

يبدأ أدونيس تعريفه للشعر بمضمونه، بما يجعل المضمون نفسه يفرض التجديد. وبذلك يلتقي صديقه السياب. فالشعر عنده «رؤيا. والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة».

وسوف تتوالى في هذه المقالة الأوصاف والتعريفات التي تضمر معاني الرؤيا فيغدو الشعر حركة كاشفة تمتنع على الاستقرار والخضوع لحدود نهائية. وهو ما يؤسس للشعر، بهذا المعنى، «حقيقته الخاصّة حقيقة العالم الذي لا يعرف المجتمع الحاضر أن يراه، والذي يتعلّم الشاعر رؤيته ويعلّمها». ذلك أنّ «عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العملية تمنعنا من رؤية الحقيقة، كما هي» (...) «والشاعر لا يرضى بمعنى الأشياء، الذي تضفيه عليها العادة الإنسانية (...) ويبحث لها عن معنى آخر»[2].

إننا مع هذا التعريف بإزاء فنّ يتعيّن في مستوى فكري معرفيّ مفارق تماماً للمستوى

(١) مجلة «شعر»، العدد ٣، ص ١١٢-١١٣.

(٢) أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، العدد ١١، السنة الثالثة، ١٩٥٩، ص ٧٩.

الوصفي الشكلي الانعكاسي الذي يعتمده المدافعون عن الشعر التقليدي. ففي رؤية أدونيس، كما في رؤية السياب والرؤية الحديثة التي صدر عنها جماعة شعر «قوام الشعر الحديث معنى خلاّق توليدي، لا معنى تصويري وصفي»؛ «ولذلك فإنّ من خصائصه أن يعبّر عن قلق الإنسان الأبديّ»[1]. فهذا الشعر هو في نظر أدونيس «دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشكّ. وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية».

هكذا يغدو الشعر الحديث في هذه الرؤية «ميتافيزياء الكيان الإنسانيّ».

ويقترب الشعر من فلك الفلسفة دون أن يدخل مدارها العقلي ومسارها البرهاني. بذلك يلتحق أدونيس بسلسلة المفكرين والشعراء الحديثين الذين لم ينسوا إبعاد أفلاطون للشعر من ساحة طلب الحقيقة. ثم يفصّل أدونيس التحولات والعناصر التي يتخلى عنها الشعر بين موروثات القديم، فهو:

أ) «يتخلى عن الحادثة» بما أنّ الحادثة تقيم في الماضي بينما «الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل».

ب) ويبطل الشعر من ثمّ أن يكون تسجيلاً وإخباراً مزخرفاً أو «شعر وقائع»، بما أنه «لا يستخدم الكلمات وفق دلالاتها المألوفة» بل «يشحنها بدلالة جديدة». وذلك لأنّ «جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية». من هنا كان «على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديثاً حقّاً، أن يتخلّص من كلّ شيء مسبق، ومن كلّ الآراء المشترَكة».

ج) «يتخلّى الشعر الحديث، أيضاً، عن الجزئية؛ فلا يمكن الشعر أن يكون عظيماً إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم». من هنا كان «الشعر الأغنية، الشعر الوقائع الصغيرة، الشعر الوصف، ضدّ الشعر بمعناه الحديث»، إذ «ليس الأثر الشعريّ انعكاساً، بل فتح. وليس الشعر رسماً بل خلق».

---

(١) م. ن. ص ٨٠.

د) «يتخلّى شعرنا الحديث عن الرؤية الأفقية». فليست الحياة في هذا الشعر مشهداً، لأننا «بالشعر الحديث نتجاوز السطح، لنغوص في الأشياء وراء ظواهرها». و«لا نبحث في القصيدة الحديثة عن الصورة بحدّ ذاتها، بل عن الكون الشعريّ فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه».

هـ) أما على مستوى البناء والتعبير ففي نظر أدونيس «يتخلّى شعرنا الحديث عن التفكك البنائي» وعن «خطابية الفكرة» و«خطابية العاطفة» وعن «التشابيه والأوصاف والاستعارات» ويستعيض عنها «بالصورة التركيبية: الصورة الرمز، أو الصورة الشيء»، الصورة التي تستوحي «التشققات في الكينونة المعاصرة»[1].

و) «إنّ شكل القصيدة الحديثة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها (...) لذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تامّاً كاللوحة الفنّية. فاللوحة هي قبل كل شيء، شكل ما، وهي متداخلة ومتقاطعة بحيث إنّ كلّ جزء منها يأخذ معناه في الكلّ». وحين يبحث في قضية الشكل يقول «الشكل الشعريّ هو أولاً كيفية وجود، أي بناء فنّي». وكما يقول «ليس الشكل موسيقى، لكنه نوعٌ من البناء»[2].

وبين القضايا التي يتناولها أدونيس، في هذه المقالة، قضية الغموض في الشعر الحديث، فيعيد ذلك إلى عوامل وخصائص بينها فقدان الأفكار المشتركة واللغة المشتركة بين الشاعر والقارئ وهذا ما يُسمّى الغرابة. كما يعيدها إلى غياب الخطابية وإلى كون الشعر الحديث «يتخطى العالم المغلق المنظّم» وإلى «اضطرار الشاعر لأن يحمّل الكلمات معاني لا تحملها». بكلام آخر يُرجع الغموض إلى «الانشقاق الكبير بين أدوات التعبير وما يُراد التعبير عنه».

وهو يدافع عن الغموض بالقول: «ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكاً شاملاً». «ذلك أنّ المغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة ولذلك هو قوام الشعر».

---

(١) م. ن. ص ٨٣.
(٢) م. ن. ص ٨٤.

ويختتم هذه المقالة التأسيسية بالقول:

«إنّ الشعر العربي، وبخاصّة في الحركة التي تمثلها مجلة «شعر» آخذٌ في تحوّل وتطوّر خلاّقين». «إنه الآن يتّجه وعلى وجه التحديد في مجلة «شعر» لأن يصبح ذا بناء تركيبي سنفوني، يتيح له أن يحتضن الحياة كلّها والواقع كلّه. إنّ هندسة داخلية خفيّة تسيطر عليه وتوجّهه».

من هذه الفقرات المحدودة المقتطفة من المقالة يتبين أنّ الشعر الحديث في هذه الرؤية هو «تجربة شاملة، كيانية، جديدة»، وأنّ رؤية الشعر ودوره وماهيته تتجاوز التحديدات الشكلية المدرسية لتقدّم الشعر كمعرفة ورؤيا شمولية وتجربة[1].

وتحدث شعراء مجلة «شعر»، سواء أكانوا من هيئة التحرير أم من الأصدقاء عن آرائهم وقدموا تعريفات للشعر، إذ جاء في باب «أخبار وقضايا» قول لفؤاد رفقة مجتزأ من مداخلة له في تعريف الشعر والحداثة خلال أحد الخمائس:

«ليس كل من ثار على شكل التعبير الشعري شاعراً حديثاً، إذ إنّ القصيدة الحديثة ربما ارتكزت على عناصر أعمق وأشمل». ويرى أنّ الفكرة في الشعر تفرض شكله التعبيري، وأنّ «القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى، عن حقيقة إنسانية شاملة من خلال الجزئيات»[2].

وفي العدد نفسه والباب نفسه تقول سلمى الخضراء الجيوسي:

«إن الشعر الذي لا يعبر عن تجربة الإنسان المعاصر لا يمكننا أن نعتبره المقياس الأول للنضج الشعريّ. فالشاعر، في بلادنا، إذا كان ذا مؤهلات إبداعية لا يمكنه أن يتجنّب التفاعل مع كل التيارات المتناقضة التي تجتاح حياتنا المعاصرة. وكل شعر كبير يجب أن يعكس روح العصر والمستوى الفكري والعاطفي فيه. ولست هنا أعني الالتزام، أي أن يلتزم الشاعر فكرة سياسية، أو اجتماعية معينة بل عليه أن يتفاعل مع روح عصره».

---

(١) يمكن مراجعة عرض لهذه المحاضرة في، كمال خيربك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، الترجمة العربية، طبعة نلسن ٢٠٠٩ بيروت، ص. ٩٤-٩٧.

(٢) العدد ١٣، السنة الرابعة، ص ١١٤.

وحين سئلت عن الشكل في الشعر أجابت قائلة:

«لا يمكن فصل الشكل عن المضمون لأن المضمون هو الذي يقرر سلفاً الشكل الشعريّ»[1].

هذه التعريفات معنية بالشعر الحديث بصورة عامة. وكما نرى لا يتبيّن توجهها الحصري إلى قصيدة البيت الحر (أو قصيدة التفعيلة كما تُسمّى اليوم). وإذا أخذنا في الاعتبار رأي أدونيس، لا بدّ من شمولها الشعر المنثور وما عُرِف بقصيدة النثر في آن واحد. وسوف نتوقف إزاء تعريف قصيدة النثر في الفقرة اللاحقة.

في الإجمال تبرز ملاحظة أساسية في هذه التعريفات، يمكن تلخيصها بأنها تحرير الشعر من التاريخ والعقيدة الجماعية، في صيغتها المتبلورة، وردّه إلى الفرد، وتحريره من نمطية البنية الدينية، بمرجعيتها وأقيستها، والنظر إليه كنوع من تراسل حرّ بين الفكر الفلسفي والحدس والحلم ورؤيا العالم.

وقد طُرحت قضية تعريف الشعر ولا سيما الشعر الحديث على كل من اعتبر نفسه معنيّاً بالحركة. وكما أسهم الشعراء أنفسهم في جهد التعريف، شاركهم في ذلك مثقفون يتحركون في المدار نفسه.

ويستنتج كمال خيربك في أطروحته السابق ذكرها بعد عرضه لمقالة أدونيس ما يأتي:

«لم يعد الإيقاع العروضي وكذلك القافية أكثر من عنصر اختياريّ خاضع للبنية العامة للقصيدة، التي كفّت هنا عن أن تكون تجميعاً منضّداً من الأبيات المنفصلة، لتصبح عملاً عضويّاً ومعقّداً، يخضع بناؤه اللغوي والإيقاعي، في كل قصيدة، إلى قوانين وظائفية، وجمالية نابعة من شخصيتها المتميّزة ومن فرادة التجربة الشعرية المعبَّر عنها في القصيدة»[2].

---

(١) م. ن. ص ١١٢.

(٢) كمال خيربك، م. س. ص ٩٧.

قصيدة النثر
الشعر الخالد والأشكال المتغيّرة

نظرية قصيدة النثر إنجاز أساسيّ من إنجازات جماعة شعر. وقد خاضت المجلة واثنان من روادها، هما أنسي الحاج وأدونيس، معركة التعريف ب «قصيدة النثر». كما اجتذبت قصيدة النثر شاعراً كان من أقطاب الغنائية الجديدة، هو شوقي أبي شقرا، ليصبح بين طليعة التجريبيين ورواد اللامعقول. كما أنّ شاعراً عراقيّاً ظاهر الموهبة هو سركون بولص انضمّ، في مرحلة متأخرة، إلى مجلة «شعر»، وتميّز لمّا تحوّل إلى قصيدة النثر.

كانت المجلة، منذ أعدادها الأولى، قد نشرت نصوصاً شعرية نثرية لإبراهيم شكرالله وجبرا إبراهيم جبرا، ثمّ لمحمد الماغوط وأنسي الحاج وتوفيق صايغ، دون أي إشارة أو تسويغ أو تسمية، ما يشير إلى تبنٍّ مسبق وكامل للشعر المتحرّر من الوزن والقافية. لكن الاصطلاح أو الاسم الفني كان غائباً أو حائراً: شعر منثور، نثر شعري، شعر حرّ.. هذه التسميات مرت بيسر، ومرّت الأشعار المنثورة منذ مرحلة مبكّرة تعود إلى ما قبل مجلة «شعر»، بل إلى بدايات القرن العشرين، وما قبل ذلك مع فرنسيس المراش الحلبي في أواخر القرن التاسع عشر. قرئ جبران كثيراً، وقرئت نصوصه من النثر الشعري أكثر مما قرئت قصائده الموزونة. ولم ينهض في وجهها اعتراض بوصفها كذلك. كان الاعتراض يوجّه إلى لغته التي تخلت عن فخامة الفصاحة.

أورخان ميسر مؤسس السريالية في سوريا وصديقه الفنان التشكيلي فاتح المدرس

كتبا نصوصاً شعرية غير موزونة بدون حاجة إلى شرح وتسويغ. لكن ميسَّر كسريالي ومؤسس السريالية ظل هامشياً ولم يُثِر معركة. وفاتح المدرّس رسخ هويته كفنان تشكيليّ. وظهر في الأربعينيات ومطالع الخمسينيات شعراء كتبوا شعراً غير موزون ولم يحملوا لقب شاعر إلا في أوساط ضيقة (سليمان عواد، سليمان عامود)، لم يفرضا نفسيهما على الساحة الشعرية بوصفهما شاعرين بحصر المعنى إلا بعد معركة مجلة «شعر» وتكريس محمد الماغوط وشعره المنثور، كما استقرت التسمية يومذاك. وفؤاد سليمان قرئ شعره المنثور بكثافة في لبنان وسوريا وطغى على شعره الموزون. هناك شعراء آخرون في سوريا، منذ عام ١٩٤٦ زمن مجلة «القيثارة» خاصة، أذكر منهم كمال فوزي الشرابي. فقد كتب الشعر ولم ينل حقه من الشهرة ولم يحمله شعراء العمود على محمل الجد فلم يجعلوا من نتاجه قضية.

نشر كلٌّ من محمد الماغوط وأنسي الحاج نصوصاً شعرية غير موزونة في العدد الخامس من مجلة «شعر» مطلع السنة الثانية ١٩٥٨ فمرّت النصوص في البداية بلا ضجيج غير ضجيج المفاجأة. حتى نَشْر مجموعة محمد الماغوط الأولى **حزن في ضوء القمر** عام ١٩٥٨ لم يحدث صدمة. الصدمة جاءت لدى «التطاول» على تسمية «قصيدة»، ولا سيما مع نشر مجموعة **لن** لأنسي الحاج.

ولمّا كتب أدونيس «وحده اليأس» النثرية نهاية ١٩٥٨ ثم «أرواد يا أميرة الوهم» في العدد العاشر ربيع ١٩٥٩ وصولاً إلى «مرثية القرن الأول»[1]، لم يُعتَبَر ذلك تجديفاً، ربما لأنه يكتب الوزن في الوقت نفسه.

الأشعار المنثورة والحرة لم تثر قضية ما لم تكن تتطاول على لقب «قصيدة»، وأمكن مرورها بحياد. التسمية أو الشراكة في الهوية الشعرية بين الموزون وغير الموزون هي التي طرحت المشكلة، كما سنرى.

فقد جاءت المعركة عندما تطاول النثر الشعري على اللقب الخاص بالشعر

---

(١) العدد ١٤ عام ١٩٦٠.

العروضي أي لقب «قصيدة»، وذلك مع مجموعة أنسي الحاج لن (١٩٦٠) ومقدمتها. وقد شغلت هذه القضية الوسط الثقافي اللبناني على امتداد أشهر. وكانت حصيلتها سجالات عنيفة واسعة شارك فيها أعداد من أهل الصحافة والكتابة. وتوجب الدفاع عن شرعية هذا النوع الجديد.

أدونيس وتعريف قصيدة النثر

نشر أدونيس مقالة في تعريف قصيدة النثر [١] ولم يكتف فيها بالدفاع عن «شرعية» قصيدة النثر بل هاجم المقاييس والشروط المفروضة في شكل قَبْلي، أي نظام القصيدة العمودية. ولا بدّ من الملاحظة أنّ مناخ مجلة «شعر» كان منذ البداية سجاليّاً. فقد تواصلت معركة الدفاع عن الجديد والحق في التجديد وتبرئة المبادرات الجديدة والأشكال الجديدة من تهمة تهديم التراث واللغة العربية وحتى التاريخ العربي. هكذا حُشِدت في المعركة كل حجة ممكنة وكلّ دليل متوفّر. ولا بدّ من الانتباه إلى أنّ جماعة «شعر»، في حمّى هذه المعركة، قد انزلقوا إلى ما يقارب ترسيم الحدود بين ألوان الشعر النثريّ. والدفاع عن قصيدة النثر ورسم حدودها قد داخله الغلوّ في البداية.

ألخّص هنا أهمّ الأحكام التي جاءت في مقالة أدونيس حول قصيدة النثر:

١- «الشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قَبلي أو نهائيّ. إنه كائن متحرك مفاجئ»[٢].

٢- «الإيقاع الخليليّ خاصة فيزيائية في الشعر العربي. هذه الخاصّة للطرب، في الدرجة الأولى»[٣].

٣- «إنّ في قواعد العروض الخليليّ إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق، أو تعيقها أو تقسرها. فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحّي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات

---

(١) العدد ١٤ ربيع ١٩٦٠.

(٢) ص ٧٥.

(٣) ص ٧٥.

وزنيّة، كعدد التفعيلات أو القافية»[١].

٤- «الشعر إذاً يفقد كثيراً بالقافية. يفقد اختيار الكلمة وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم. فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية»[٢].

٥- «تتضمن قصيدة النثر مبدأ مزدوجاً: الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة، مجبَر بداهةً، إذا أراد أن يبدع أثراً يبقى، أن يعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى»[٣]. من هنا الخطورة في قصيدة النثر. لأنّ التحرر من القوالب الجاهزة والقوانين المفروضة، يفرض على الشاعر «أن يخلق قوانينه الفنّية الملائمة»[٤].

ثم يبدأ طرح الأسئلة:

٦- «ماذا يحدد السرّ الذي يشحن الكلمات العادية بقدرة غامضة؟ ماذا يحدد الشكل الذي يجري فيه الشعر كتيار كهربائيّ عبر جمل وتراكيب لا وزن لها، ظاهريّاً ولا عروض؟»[٥].

٧- «ما هي الوحدة في قصيدة النثر؟ الجواب هو أنّ الوحدة هنا هي الجملة. هذه الوحدة متموّجة. هي وليدة رفض القواعد الصارمة التي تضع للبيت (...) إطاراً مسبقاً وإبدالها بقواعد بنائية متحوّلة وليدة رفض النظام المطلق المجرد في سبيل نظام حيّ لا حتمية فيه» [٦].

٨- «عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاصّ على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن» [٧].

---

(١) ص ٧٦.
(٢) ص ٧٦.
(٣) ص ٧٨.
(٤) ص. ن.
(٥) ص ٧٩.
(٦) ص. ن.
(٧) ص ٨٠.

٩- قصيدة النثر نوع متميز قائم بذاته، وعالم كامل منظم[١].

١٠- «الوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر». وهي «بناء متميّز»[٢].

١١- قصيدة النثر تتميّز بـ«الوحدة والكثافة». «قوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقيّ لا في استطراداتها»[٣].

١٢- «هدف الشاعر الحديث كامن في رؤياه، كشخص، في تجربته، في قصيدته التي هي غاية بحدّ ذاتها»[٤].

١٣- «الشعر خالد، أما وجوهه وأشكاله، فزمنيّة، متغيّرة متعددة». و«قصيدة النثر (...) تقدّم لنا، بتعبيرها عن تطلعاتنا العميقة، الرفض السرّي في حياتنا، والحركات الروحية الغامضة والوجه المختبئ في الظلّ والعتمة» [٥].

ولا يخفى التطرف في هذا التعريف، إنه تأثير الجو السجاليّ بل الهجومي على هذا الاقتحام الجديد لحصون القصيدة التقليدية. وهذا التطرف الذي يقيّد حركة القصيدة أو يحددها هو نوع من التحصن والرد المسبق على ما سيأتي من هجوم.

أنسي الحاج ومعركة قصيدة النثر

أعرض، في ما يلي، مقالة أنسي الحاج حول قصيدة النثر كما جاءت في مستهل كتابه الأول لن خريف ١٩٦٠. ونذكر أنّ الشاعر واجه، باسم هذه القصيدة وبسبب من المقدمة وبعض الأحاديث، معركة سجالية كانت هي الأعنف منذ انطلاق حركة الشعر الحديث. لكن هذه المعركة جعلت أنسي الحاج الناطق الرسمي باسم قصيدة النثر (في تلك المرحلة على الأقلّ) ليس فقط لأنها تجلّت في أعماله، بل قبل ذلك كله لأنه حمل لواء الدفاع عنها واحتلّ موقع التطرّف في تبنّيها. بل هناك قرابة لافتة بين مناخ

(١) ص. ن.
(٢) ص.٨١.
(٣) ص. ٨٢.
(٤) ص ٨٢.
(٥) ص ٨٣.

قصائده ومناخ نصه النثري الذي يعرّف بقصيدة النثر ويدافع عنها. حتى ليمكن القول إنّ البعد الصميمي في مقدمة أنسي الحاج يعادل البعد التنظيريّ. في هذه المقدمة يعطي أنسي الحاج قصيدة النثر هوية التمرد بل هوية «اللعنة»، إذ يقول عنها (مقتفياً أثر أنطونان آرتو) «قصيدة النثر عمل شاعر ملعون».

ومما جاء في هذه المقدمة:

١- «القصيدة، العالم المستقلّ المكتفي بنفسه، هي الصعبة البناء على تراب النثر، وهو المنفلش والمنفتح والمرسَل» [١].

وهو لا يقول ذلك ليستهين بقدرة النثر على تقديم الشعر، إذ لا يفوته أن يربط بين التيار الشعري السائد والأوضاع الفكرية السياسية السائدة. فيتساءل:

«لدى هذا التشبّث بالتراث «الرسمي» ووسط نار الرجعة المندلعة، الصارخة، الضاربة في البلاد العربية والمدارس العربية والكتّاب العرب (...) أمام بعث روح التعصّب والانغلاق بعثاً منظَّماً شاملاً، هل يمكن محاولة أدبية طريّة أن تتنفّس؟»[٢].

لذلك يطرح السؤال الأساسيّ:

٢- «هل يمكن أن نُخرِج من النثر قصيدة؟ أجل، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر». (...) «لكنّ هذا لا يعني أنّ الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلاّ أنهما والنثر الشعري الموقّع على وجه الحصر عنصر أوّلي في ما يسمّى قصيدة النثر الغنائية»[٣]. فهي [قصيدة النثر] وحدة، وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككلّ لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ».

٣- «إنّ كلّ قصيدة [نثر] هي بالضرورة قصيرة، لأنّ التطويل يفقدها وحدتها الحيوية» [٤].

---

(١) أنسي الحاج، لن، المقدمة، ص١٠.

(٢) ص ١٤.

(٣) ص ١٥.

(٤) ص ١٦.

٤- «السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية (...) يُبطِلان أدوات الروائي والخطيب والناقد»[١].

٥- وغاية الشاعر من هذه التحديدات «إعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقلّ»[٢].

٦- ولا بدّ أن تتوفر في «قصيدة النثر»، كما يقدّمها أنسي الحاج، شروط الإيجاز والتوهّج والمجانية[٣].

٧- فالشاعر «في عالم متغيّر، يضطرّ إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد».

٨- لغة «تختصر كل شيء» وتسايره في «وثبه الخارق الوصف إلى المطلق أو المجهول»[٤].

٩- هنا يتعيّن «الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسيّ: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان»[٥].

١٠- وبحسب رؤية أنسي الحاج، مستنداً إلى رامبو، فإنه في كلّ قصيدة نثر «تلتقي معاً دفعة فوضوية هدّامة وقوّة تنظيم هندسي». هكذا يرى قصيدة النثر:

١١- «انتفاضة فنية ووجدانية معاً (...) فيزيكية وميتافيزيكية معاً».

١٢- و«من الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين، تتفجّر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة»[٦].

والشاعر إذ يعدّد الخصائص المميزة لقصيدة النثر يختتم بهذا التحفظ بالغ الدلالة والمنسجم مع الرؤية الحركية المستقبلية لمجلة «شعر» ولثورة قصيدة النثر:

---

(١) ص ١٧.
(٢) ص ٢٠.
(٣) ص ١٨.
(٤) ص ٢١.
(٥) ص. ن.
(٦) ص ١٩.

١٣- «ليس في الشعر ما هو نهائي. وما دام صنيع الشاعر خاضعاً أبداً لتجربة الشاعر الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد بأنّ شروطاً ما أو قوانين أو حتى أسساً شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة» [١].

١٤- «والشاعر في عالم متغير، يضطرّ إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد. لغة «تختصر كل شيء» وتسايره في وثبه الخارق الوصف إلى المطلق أو المجهول».

١٥- «ليس للشعر لسان جاهز، ليس لقصيدة النثر قانون أبدي» [٢].

إذا كنا نعثر في هذا التعريف، الذي لا يغلق الحدود على قصيدة النثر، على لمحات من رامبو والدراسات التي وضعت حول قصيدة النثر عنده، فإننا نجد هنا، وبوضوح أكبر، وصفاً لقصيدة أنسي الحاج وما يميزها عن ألوان النثر الشعري القائمة ولا سيما الشعر المنثور. كما نجد دفعاً أو إبعاداً لسديمية بعض النصوص التي حملت تسمية «الشعر المنثور»، وقابلية هذه النصوص للامتداد والاستطراد والفيض العاطفي. من هنا كان الإلحاح على خصائص الإيجاز والكثافة.

وإذا كانت التسميات المتحفظة للشعر غير الموزون، وكل هذه الدفوع والمساجلات التي جرت في إطار مجلة «شعر» قد آلت اليوم إلى النسيان وتراجع التمييز بين ألوان الشعر غير الموزون، فإنني أروي خبر هذه المساجلة لنتبين ما كان للتسمية من أهمية (لدى الرأي التقليدي الغالب)، وما ظهر من الحرص على عدم المسّ بحدود القصيدة الموزونة وألقابها، عمودية كانت أم قصيدة تفعيلة:

في باب «أخبار وقضايا»، العدد ٢٢ السنة السادسة ١٩٦٢ مناقشة للشاعرة نازك الملائكة في «هجومها على مجلة «شعر» التي تسمّي النثر شعراً». انطلقَت نازك الملائكة في ذلك من مقالة للكاتبة الحالية تسمّي فيها نصوص محمد الماغوط، في «حزن في ضوء القمر» شعراً. فجاء الرد على الملائكة ممن حرر باب «أخبار

(١) ص ٢٣.

(٢) ص. ن.

وقضايا» (أو حرر تلك الفقرة) وهو إما أدونيس أو يوسف الخال. وأقتصر هنا على ذكر ما اتّصل بحدود الشعر في قول الشاعرة الكبيرة، إن مجال «التلاعب» الوحيد المعطى للشاعر هو «تنويع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل». ونتيجة ذلك حكمت بأن «إطلاق اسم شعر على النثر لا معنى له سوى شعور أولئك المطلِقين بالنقص أمام الشعر الحقيقيّ (...) كما أنّ هذا الإطلاق تحقير للشعر واللغة العربية والجماهير العربية وللأمة العربية.(...) ودار مجلة «شعر» هي المسؤولة عن هذه الدعوة الركيكة الفارغة من المعنى».

ويردّ الكاتب في باب أخبار وقضايا رافضاً تحديد الشعر بالأوزان الثمانية كما ذكرَتها الشاعرة، قائلاً إنّ الشعر هو «لمسة الشاعر للأشياء وإنه حضور داخليّ لا واقع خارجي، (...) وكل قانون شكلي محدِّد، محدود ومُسبَق، لا يقبله الشعر شرطاً مقدَّساً». ليضيف في فقرة ثالثة أنّ «قصيدة النثر شعر لا نثر جميل، وأنها مكتملة ككائن مستقلّ وحيّ لا يقبل غير تسميته». ويرفض قول الشاعرة «إنّ قصيدة النثر استسهال»، ويمضي بعيداً في الدفاع عن قصيدة النثر وحرية التعبير الشعري والشكل الشعري... ليقول أخيراً:

«إنّ خالدة سعيد سمّت **حزن في ضوء القمر** شعراً ولم تسمّه قصائد نثر، فلمَ تبنّت نازك الملائكة تسميته قصائد نثر ثم راحت تهاجم هذه التسمية على أنها من ارتكاب خالدة سعيد؟».

ويأتي الحكم الأخير في هذا الدفاع:

«نتاج محمد الماغوط في **حزن في ضوء القمر** شعر حرّ لا قصائد نثر».

هكذا في الدفاع عن حرية الشعر، حتى من قِبَل مجلة «شعر» سُحبت صفة الشعر بإطلاق من «الشعر المنثور» أو «الشعر الحرّ» و«قصيدة النثر»، أو وُضعَت صفة «الشعر» في نوع من «مطهر» شعري حين قُيّدَت، في انتظار خلاص ما أو لحظة تاريخية أكثر تحرراً واحتمالاً لهذا «التجديف» الذي تمثّل في تسمية النثر شعراً بلا تحفّظ ولا حدود، كما كنتُ قد أطلقتُها على مجموعة «حزن في ضوء القمر». وقد

كان ذلك محاولة مني لتجاهل تلك التصنيفات التي بدت لي «اعتذارية» أو تسويغية وتسويفية تراعي الحدود، موقتاً، بين النثر وعروض الخليل. لقد كان صاحب الردّ يتفادى المزيد من تخوين الشعر الحديث والمزيد من تخوين مجلة «شعر».

الواقع أنّ الاطلاع على الردود التي واجهت نشر «قصائد النثر» يبيّن أنها تشبه ردود الفعل الدينية على من يتطاول على المقدسات. وقد حوكمَت قصيدة النثر بمعايير أخلاقية دينية وطنية ومن خارج كل سياق فنّي.

لم يستشرني أحد قبل ذلك الرد، ولم أتدخل في السجال، بل لم أستفهم عن صاحب الردّ، لأن رأيي كان سيسبب حرجاً أو يورّط جماعة المجلة في سجال جديد وردود من الشاعرة الرائدة وغيرها. وكنت أرى أنّ تسمية قصيدة نثر نوع من قناع أو حجاب لعريها وانفجاريتها. صحيح أنّ قصيدة النثر هي بالضرورة ابنة لغة وثقافة بالمعنى الواسع العميق، لكن ليس بمعنى أنها ابنة نص سابق معيّن أو مخزون نصوص سابقة. إنها لحظة مفردة مخترقة لا تنتظم في عقد التماثل ولا تتشكّل إرثاً ولا ترتسم طريقاً. بالنسبة لي قصيدة النثر ابتداع على غير مألوف أو منمّط. وقسرها في سياق أو حدود هو كبح لعفويتها. وكنت يومذاك أعتقد أن كل نص مما يُسمّى «قصيدة نثر» لا بدّ أن يكون تجاوزاً لسابقه. أمّا اسم النوع ومرتكزاته فهو يفترض شراكة ما مع نصوص تحمل العنوان نفسه. وكانت «قصيدة النثر» تمثل، في نظري، شعر الخروج والاختلاف والخرق باعتبار الخرق تفرّداً فلا تكون له قواعد أو حدود ومواصفات.

مقالة نازك الملائكة (رائدة الشعر الحر في أواخر الأربعينيات) ظهرت في كتابها **قضايا الشعر المعاصر** الذي تعلن فيه ارتدادها عن خطوة التجديد. وقد خص يوسف الخال هذا الكتاب بمقالة طويلة تفنّد ما ذهبت إليه، وذلك في العدد ٢٤ من السنة السادسة ١٩٦٢.

مجلة «شعر» والرهانات الكبرى
تخوين التحديث وأسطرة الدفاع

حرّضت مجلة «شعر» واحداً من أكبر سجالات القرن العشرين العربي. ففي مدار السجال بل الصراع حول القديم والجديد في الشعر: بين عمودي موزون مقفى، من جهة، وشعر حر (قصيدة التفعيلة) وشعر منثور وقصيدة نثر، من جهة ثانية، ثم بين مذهب الالتزام ومذهب الحرية في الشعر، تحركت قضايا وأثيرت موضوعات وطرحت مشكلات من حقول وفروع مختلفة، تمتد من الدين إلى القومية والتراث والسياسة والعلاقة بالغرب وبالماضي والجذور، ومن اللغة والنضال ودور الكاتب والكتابة بل دور الإبداع إجمالاً، وصولاً إلى تفاصيل التقنيات الشعرية والأصول اللغوية.

وامتدّ السجال (الذي اتخذ غالباً صفة الاتهام والهجوم على مجلة «شعر» وشعرائها) من مصر إلى العراق وسوريا ولبنان.

والمدهش في ذلك كله، وأياً كانت الجهة التي نظرنا منها، هو ضخامة الرهان على الشعر كعامل فاعل، بل خارق، لإنقاذ الهوية أو العروبة أو الشعب أو الوطن، من جهة العروبيين واليساريين وفي المقدمة مجلة «الآداب»، والرهان على الشعر كوسيط للتأمّل في الوجود وتحدّي القدَر والانبعاث وتحرير الإنسان، من جهة جماعة مجلة «شعر».

مجلة «شعر» وحركتها تشكلت كدعوة صريحة مباشرة لنقل الشعر من التعبير عن

متحقق معروف إلى إعادة التصوّر والتأمل في الوجود؛ تشكلت كخط فكري يراهن على الذات والحرية الفردية، وعلى الإبداعية كتميز وتفرّد واستشراف. غير أنّ الأجواء التي سادت في مرحلة من المراحل أظهرت مجلة «شعر» كدعوة على قدر من الغربة والغرابة.

ولدت مجلة «شعر»، في الأساس، في أجواء متوتّرة ملتهبة سياسياً وقومياً، بل دامية محتدمة ترتفع فيها نداءات الحرب ويهددها الصراع المصيريّ. إنها أجواء ما بعد نكبة فلسطين والحركات الانقلابية والسياسية التي جاءت كردات فعل على تلك «النكبة» وعلى القصور العربي، وتبنت خطاباً جماهيرياً قومياً (عربياً وسوريّاً) نضالياً. إنها المرحلة التي شهدت صعود الناصرية وحروبها، والوعود التي حملتها أو لوّحت بها. في هذه الأجواء تبنّى كلٌّ من الخطاب القومي والأدبي موقفاً يقدّم العام والواضح الهادف على الخاص والذاتيّ أو ما يمكن أن يُعتبَر كذلك. وساد نظر يدعو إلى التجييش وتجنيد كل شيء لمواجهة النكبة والتقصير وما يلوح في الأفق التاريخي من كوارث. كانت الموجة الناصرية في أوان وعودها وصعودها، لا سيما بعد العدوان الثلاثي على مصر نهاية أكتوبر ١٩٥٦، في أعقاب تأميم قناة السويس، ثم اضطرار إسرائيل وحلفائها إلى الانسحاب من القناة نتيجة التدخل الأميركي. في صورة ما شكّل ذلك انتصاراً للرئيس الأسطوري عبد الناصر خاصة، ولمصر وللعرب الذين يتماهون به. وكما نذكر لم يمر أكثر من عامين بعد ذلك حتى تحققت لأول مرة في التاريخ العربي، منذ سقوط الخلافة العباسية، أعجوبة الوحدة بين بلدين عربيين. وكانت تلك ذروة كبرى في تاريخ الناصرية، وإن انهارت تلك الوحدة بسرعة لأسباب تتصل ببنية الدولة العربية الراهنة وعللها القمعية.

في هذه الأجواء الملتهبة الواعدة كان هناك، على المستوى الأدبي، خطاب رئيسي ينتمي إلى ذلك التيار، جمع مثقفي اليسار ومثقفي الاتجاهات العروبية، هو خطاب النضال من خلال الكلمة أو الأدب. وفي مقدمة المندفعين لتقديم كل شيء للمعركة كان سهيل إدريس (١٩٢٥-٢٠٠٨) الروائي صاحب مجلة «الآداب» (١٩٥٣)

الذي أطلق مجلته في وقت واحد مع الدعوة إلى الالتزام في الأدب، كما عبّر عنها الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر[1]. واتّخذ الالتزام العربيّ صورة دخول مباشر للأدب في ساحة السياسة والحرب والقضايا القومية المصيرية. لكن عمليّاً التزم كل شاعر متحزب رؤية حزبه.

أدى هذا الاتجاه إلى تقديم الموضوع الملتزم والفعالية في العمل الأدبي، على البناء الفني وعمق الرؤيا والصدق الذاتيّ.

من أراد أن يفسر أو يتفهم العنف الذي واجه به سهيل إدريس ومجلتُه ما وُصِف بأنه الاتجاه الذاتي، أو التحرري التجديدي الذي مثلته مجلة «شعر»، ينبغي أن يعود إلى أعداد مجلة «الآداب» في أعقاب هزيمة حزيران ١٩٦٧، ليتعرف إلى صدمة المفاجأة والهلع الغاضب المفجوع الذي عبّر عنه صاحب «الآداب». وبعد أن كان ينتخب للنشر النصوص المتفائلة الملتهبة بمشاعر الوطنية، بات يتخيّر للنشر من المقالات والقصائد أعنفها وأشدها حزناً ونقداً وغضباً. حتى لتشكل هذه المادة التي نشرها في «الآداب» جانباً مهماً مما عُرف بـ«النقد الذاتي بعد الهزيمة».

لكن في المرحلة التي شهدت ظهور مجلة «شعر»، وهي مرحلة المدّ الآمل في سائر الصحف والمجلات والمنابر الأدبية العربية، كان الكلام على التجربة الذاتية والحرية في الشعر يُعتبر، في صورة ما، انصرافاً عن القضايا العربية الكبرى، بل تجاهلاً وإهمالاً وصرفاً للشعراء الصاعدين عن هذه القضايا. في حين كان يُفتَرَض بهم أن يحتلّوا موقعهم في المعركة. هذا دون دون أن نشير إلى مسألة المساس بالتراث الشعري العربي المكرَّس كبعد من أبعاد الهوية العربية والقومية العربية.

تداخل هذا الإلتباس الأول بالتباس ثانٍ قام حول مجلة «شعر»: إنه اعتبار المجلة ممثِّلة للحزب السوري القومي الاجتماعي. دفع إلى ذلك الالتباس حضور بعض الشعراء الذين كانوا ينتسبون إلى هذا الحزب أو انتسبوا إليه في ما مضى، مثل يوسف

---

(١) ورد عرض لمحاضرة سهيل إدريس حول الالتزام، في إطار «الندوة اللبنانية»، ص ٢٦ من هذا الكتاب.

الخال. وكان الهجوم على هذا الحزب، في زمن تناحر الأحزاب، على درجة كبيرة من العنف، لتصنيفه كمعادٍ للعروبة والوحدة العربية، أي كاتجاه معاد للمقدسات وللحلم العربي الأغلى والوعد الذي تحمله الناصرية. ليس هذا مجال الكلام على الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي كنت ممن انتموا إليه ذات يوم، لا دفاعاً ولا نقداً. كما أنّه ليس مجالاً لنقد أي حزب. مع أنّ مرحلة الأحزاب، جميع الأحزاب، قد صرفت معظم طاقاتها في صراع غريب في ما بينها. وهذا كله خارج الموضوع الحالي. علماً بأنّ الجميع خرج من ذلك الصراع خاسراً يجرجر تاريخاً من الأخطاء. أكتفي بالقول إنّ فهم مجلة «شعر» للإبداع وغايته مخالف جذريّاً لنظرة مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، الذي كان يقدم المجتمع على الفرد ومن ثمّ على الذات. وكان يوسف الخال قد فُصل عن الحزب بسبب موقفه المناقض لهذا النظر؛ وعلى هذا المستوى لم يكن نظر أدونيس يختلف عن نظر يوسف الخال، إلا بشيء من التنوع. ولم يكن في قضايا مجلة «شعر» ما يمكن أن يعني أي حزب سياسي.

هذا لأوضح المفارقات التي جعلت يوسف الخال لا يفهم أبداً العنف الذي قوبلت به المجلة.

لكن، طبعاً، في ما يتعدى هذا الصراع بل الهجوم على مجلة «شعر»، شكلت مجلة الآداب في تلك المرحلة، ركناً أساسيّاً من أركان النهضة الأدبية في لبنان والمشرق العربي في الحقبة الذهبية السابقة للحرب الأهلية اللبنانية.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ تلك المرحلة عينها هي التي طغت فيها الأحزاب، وعمّ خطاب التجييش، وارتفع شعار «كل شيء للمعركة». وإذ عمّ في البلدان العربية، لا سيما عاصمة النشر القاهرة، التضييق على حرية التعبير والنشر، باتت بيروت، العاصمة البديلة للقاهرة على هذا المستوى، فردوساً نسبياً لحرية النشر. وقد أفاد الجميع من هذه الحرية لينشّطوا النشر والتواصل، ولا سيما مجلة الآداب التي استقطبت أعداداً من الكتّاب. وبفضل هذه الفسحة نفسها من الحرية والحيوية أمكن ظهور مجلة غريبة خارج التيار، مختلفة ومخالفة وممنوعة في البلدان العربية، مثل مجلة «شعر».

على كل حال، إذا كانت التعددية وحرية التعبير في لبنان تلك المرحلة قد جعلت بيروت عاصمة الأدب العربي، فإن مجلة الآداب قد أسهمت في هذا الدور بفضل استقطابها للكتاب العرب، بينما أسهمت مجلة «شعر» في ذلك بفضل اختلافها وتفرّدها والحيلولة دون سيادة التيار الأحادي ودون فرض اللون الواحد والموقف الواحد في الوسط الثقافيّ. كما أسهمت في ذلك بفضل إثارتها لأهم السجالات الأدبية، واستقطابها لتيارات التمرد ولأهمّ الشعراء العرب المتمردين، جاعلة من بيروت موئل التمرد الأدبي وعاصمة التجديد والمجدّدين.

هذا الإيضاح لا يمنع القول إن خطاباً له ملامح الخطاب الجمعي قد تشكل حول مجلة الآداب وفي العواصم العربية المشرقية، وهبّ لمهاجمة مجلة «شعر»، والدفاع، لا عن بحور الخليل وحدها، بل كذلك عن نمط من رؤية للعالم موحّدة اتباعية وصفية خطابية تقريرية في الشعر والفنّ.

ويمكنني القول إنه كان هناك تداخل في الموقف بين الدفاع عن بحور الخليل التي عوملت بتقديس وتكريس من جهة، ورفض ما يتخلى عنها ومن يتخلى عنها من جهة ثانية، وبين سمة راسخة تحكم الثقافة الدينية المؤسساتية لا العربية الإسلامية وحدها، هي الإجماع[1].

في حديث ليوسف الخال مع جريدة النهار بتاريخ ٣٠ تشرين الثاني ١٩٥٨ وُجِّه له هذا السؤال: «يتهمون مجلة «شعر» وخميسها بمحاولة القضاء على التراث العربي واللغة العربية والجنوح إلى الغرب بشكل كلّي، ومنهم من يقول إنّ وراء هذا الجنوح دوافع غير مشرّفة، ومنهم من يتخوّف على مستقبل أدبنا من تأثير الحركات الأنكلوسكسونية، فما جوابك؟».

(١) علماً بأنّ «الإجماع» موقف سياسي مؤسساتي محض وليس دينياً. فالدين الإسلامي قبل المذاهب والفتاوى، كالمسيحي قبل المجامع المسكونية، يتوجّه إلى وجدان فردي لا إلى مؤسسة، والانتماء إلى الدين يُبنى على «شهادة» فردية في الإسلام، وعمادة فردية في المسيحية.

فأجاب رئيس تحرير المجلة قائلاً: «يتهمون مجلة «شعر» بجرائم كثيرة هي منها براء. ونحن ما زلنا نؤكد ونصرّ على أنّ حركة مجلة «شعر» لا تعترف بأي حزبية ولا تنتمي إلى أي حزب عقائدي أو سياسيّ. إنها للشعر فقط. (...)».

وبعد أن يبيّن كيف مُنعت في عهد الملكية في العراق بحجة وجود شيوعيين، بينما كانت، في الوقت نفسه، تُمنَع في بلدان أخرى بحجة وجود قوميين يتابع:

«إنّ نقل الصراع العقائدي والسياسيّ إلى حقل الشعر يسيء إلى قضية الشعر الذي تخدمه هذه المجلة. (...) إنّ انفتاح المجلة على الشعر في العالم هو من صميم غايتها».[1]

وهكذا فإنّ الأجواء الضاغطة والحملات الاتهامية فرضت على مجلة «شعر» الدخول في السجال. فخاضت معارك على عدة محاور في وقت واحد:

١- وجب أن تواجه الحركات والاتجاهات التي تهاجمها وتتهمها بالشعوبية وتخريب التراث رافعة عناوين سياسية وقومية كالالتزام والعروبة، لتقدم، في مواجهة ذلك كله، فهمها الجديد لرسالة الشعر.

٢- وجب أن تعيد تعريف الشعر.

٣- وجب أن تدافع عن حرية الشاعر المجدِّد.

٤- وأن تبيّن شعرية الأشكال الجديدة وترفض حصر الجمالية الشعرية في الوزن الموروث.

٥- وجب أن تبني نظرية قصيدة النثر.

٦- وجب أن تحدد، في سياق نشاطها، ولو خطوطاً عامة لمفهوم الحداثة وملامح التحديث.

ولقد قامت جبهة واسعة تحارب مجلة «شعر» وتكيل لها الاتهامات، تمتد على اتساع المشرق العربي (كان المغرب العربي منشغلاً في حروب الاستقلال والمشكلات

---

(١) أعيد نشر هذا الحديث في باب «قضايا وأفكار» في مجلة «شعر» العدد ٩، ك٢ ١٩٥٩ ص ١٣٥-١٣٦.

اللغوية). وجاءت تلك الحرب في سياق دعوة تلك الجبهة إلى تيار الالتزام كنهج حصري للتعبير عن المواقف القومية وخدمة الأهداف الوطنية.

وقفت مجلة «شعر» وحيدة أمام ذلك التيار، وإن تفرّد أشخاص من داخل التكتلات السياسية المذكورة لينشروا فيها نتاجهم، ما شكّل دعماً معنوياً غير مباشر. لكن مجلة «شعر» لم تقف صامتة أو مستسلمة لسيل الاتهامات ودعوات المحافظة. بل كانت لها ردودها المنسجمة مع اتجاهها الفكري، ردود غير مهادنة بل شديدة العنف أحياناً.

أورد هنا نص الافتتاحية التي يردّ بها يوسف الخال على أصحاب الدعوة إلى الالتزام واتهاماتهم لمجلة «شعر»:

«من رئيس التحرير

هناك من يدعون إلى ما يسمّونه بـ «الأدب المناضل» أو «الأدب الملتزم»، اعتقاداً منهم بأنّ على الأدباء عامة، والشعراء خاصة، واجب الإسهام في معركة اليقظة والنهوض. وهم في ذلك ينظرون إلى مثل هذا الواجب من وجهة نظر قد لا نخالفهم فيها، ولكننا نخالفهم حقّاً في اعتبارها وجهة النظر الوحيدة. فواجب الإسهام في معركة اليقظة والنهوض هذه، نؤديه كذلك بتعميق فهمنا للتراث العربي، وشراكتنا الفعلية الحقّة في التراث الإنساني، وتعزيز مفهومنا للشعر على أنه سبيل معرفة ورؤيا، وبإيماننا المطلق بقدسية الشخص الإنسانيّ وحريته وكرامته (...)

والمبدأ الثاني الذي نودّ أن نكرره هنا هو مبدأ التحرر، في صناعة الشعر، من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته وذوقه الشخصيّ (...)»[1].

لقد عومل الشعر الحديث، من قبل الغالبية المحافظة على عمود الشعر العربي ومعهم دعاة الالتزام، معاملة المارق وصاحب البدعة، بفعل الخروج على إجماع قديم متوارَث حول الشكل الشعري العربي، وباسم شعار جديد يربط الشعر بالموقف

(١) ورد في العدد ١٢، السنة الثالثة، أيلول ١٩٥٩، ص ٥.

السياسيّ، ويُلْزمه بالتعبير عن اتجاه سياسيّ معيَّن، والدعوة له. هكذا جاء الموقف من هذه الحداثة سياسياً دينياً حزبياً على أرضية شعريّة. وحضرت في السجال بين جماعة شعر دعاة التجديد وحرية الإبداع، وبين دعاة المحافظة والالتزام والإيديولوجيا، مصطلحات من ميدان السياسة والاجتماع كالوطنية والخيانة، تأسيس مجتمع وتهديم تراث وانحياز للأجنبي، وذلك في ميدان لغوي فني تقني فكري.

في اتجاه اليوتوبيا

لم يتوقف السجال عند خطاب الدفاع الذي قابلت به مجلة «شعر» الاتّهامات. ولا اقتصَر مبدأ التجديد في خطاب مجلة «شعر» على ما يتصل بالأساليب والتقنيات. بل أخذ خطاب الدفاع عن الجديد وضرورة التجديد يتصاعد ويتطرّف وينزلق من المستوى الفني إلى مستوى طوباوي مثالي. وأصبح الشعر الجديد في هذا الخطاب خلقاً لمجتمع جديد وقيم ومثل جديدة، حتى إنّ قراءة للنتاج المنشور في مجلة «شعر»، وتحديداً بعض قصائد السياب ويوسف الخال وأدونيس وسعدي يوسف وتوفيق صايغ وفؤاد رفقة يكشف نوعاً من التماهي بين الشاعر ورموز الفداء، مسيحية كانت أو تموزية. ولم يكن هذا الشاعر يكتفي بإبداع شخصيات أسطورية فدائية، كما في قصيدة «البئر المهجورة»... بل يتقدّم هو نفسه كممثل أو مجسّد لهذه الأفعال.

فدائية شعرية

هكذا بدأ نمط من السجال بين الجبهتين غريب عن لغة الشعر: خطاب تخوين وطني عنيف من جهة مجلة الآداب، خطاب مبني بلغة وطنية ونضالية ومفهومات سياسية، بينما تصاعدت، من جهة مجلة «شعر» طوباوية الكلام على المسار الجديد، وعلى فدائية الشاعر الجديد؛ وبلغت أحياناً درجة تشبيهه بالمخلِّص. وبهذا الصدد يقول جاك أماتاييس السالسي في كتابه **يوسف الخال ومجلته، شعر**:

«هذا المخلّص والمسيح الجديد هو الشاعر صاحب الحسّ الرسولي العميق الذي يكرّس نفسه للعمل الفنّي حتى التضحية بالذات، أسوةً بـ«إبراهيم» البئر الفياضة بالماء

الذي يجسّد أسمى معاني البطولة، والشهادة والقداسة»[1].

ولم يقتصر خطاب مجلة «شعر» على إعادة صياغة خطاب فدائي، خطاب شهادة شعرية، بل استعار أحياناً اللهجة الملحمية الأسطورية وحتى اللهجة الهجائية، وكان على درجة كبيرة من الحماسة وحتى العنف:

في باب أخبار وقضايا رسالة طويلة، وجهها أدونيس إلى يوسف الخال من باريس عام ١٩٦١ بمناسبة صدور ديوانه **قصائد في الأربعين** وهجوم مجلة «الآداب» في تلك المناسبة على مجلة «شعر»،، وفيها يقول أدونيس:

«أطلعني جورج صيدح على ما كتب حول مجلة «شعر» في عدد «الآداب» الأخير. قرأت إشارتها في تقديم العدد إلى «الصراع في لبنان بين قيم مزيّفة تعمل لترويجها فئة لا تعيش قضية المجتمع الذي ينبغي أن تستمدّ من وحيه نتاجها، وقيم حقيقية أصيلة... إلخ».

يعلق أدونيس، في رسالته، على هجوم «الآداب» بكلمة ملتهبة جاء فيها:

«إنهم يصوّرون التراث العربي تركة موميائية تحرسها الأشباح والتعازيم. إنّ التراث العربي لبراء من هذا الفهم. (...)

«ولقد قامت مجلة «شعر» على تخطي ذلك الفهم المغلق للتراث العربي؛ لذلك دخلت منذ لحظاتها الأولى، التاريخ الشعري والثقافي الحيّ، (...). وهي لم تدخله دخولاً سهلاً ليّناً، وإنما اجتازت العتبة هديراً وبرقاً». (...) «الأساسيّ هو أنّ رؤياها حيّة وصادقة رؤياها للتاريخ والثقافة والشعر والإنسان في العالم العربي، لذلك هي الرؤية الشعرية بامتياز»[2]. «يبشرون بمجتمع القطيع، مجتمع النسخ؛ يبشرون بالإنسان المحَدَّد، المصنوع المشابه» (...)». كيف نمزج، إذاً، بين التقليد والأصول؟ كيف لا نرفض إذاً؟ كيف لا نضع أنفسنا ووجودنا، خارج التقليد ومناخه ومعطياته؟ اللاتقليدي، الرائد، إنسان الرفض، المستبق، الخالق، الناطق باسم السهم، باسم النهار، الرائي،

---

(١) جاك أماتاييس السالسي، **يوسف الخال ومجلته، شعر**، ص ١٤٢.

(٢) مجلة «شعر»، العدد ١٨، ربيع ١٩٦١، ص ١٧٩.

الإنسان البكر، النقيّ المغسول، إنسان البداية والتموّج أبداً هذا ما نتطلّع إليه ونبشر به؛ هذا هو مجتمعنا وقارئنا وصديقنا؛ هذا هو عالمنا» [١].

وهكذا في خضم هذا الجو الاتّهامي بات لهذا التجدد، في منظور جماعة شعر، ملامح معينة ومسار معين. ارتسم منظور «فدائي» يشمل الشاعر كما يشمل الرؤية الشعرية وموضوعها ورموزها. اندمج الإبداع بغايته والشاعر بقصيدته والرائي برؤياه. وبات التجدد الشعري تجدداً للإنسان؛ وهو، شأنَ نموذجه المثالي، أي التجدد بالمعنى التموزي المسيحي، لا يتحقق إلا بالألم، وحتى بالموت.

أما كأس الموت فتجيء من أصحاب «العقل السلفي» والذين مهّدوا له، كما يشير يوسف الخال بعد مرور ثلاث عشرة سنة من السجال العنيف، في كلمته الختامية، عندما قرر إيقاف مجلة «شعر» نهائياً خريف ١٩٧٠:

«أما موجة الالتزام الكلمة السحرية التي جاءتنا من جان بول سارتر، فقد انهارت مع هزيمة ١٩٦٧ لأنها صارت سلاحاً في محاربة الفكر الحرّ والفنّ الحقيقي الأصيل». (...) و«باسم «الثورية» التي التزمتها تلك الموجة تجدّد شباب العقل السلفيّ المتزمّت. وكانت تلك «الثورية» وجهاً آخر للرجعية أشدّ خطراً على المصير» [٢].

وأما العقل السلفي فهو الملتفت دائماً إلى الوراء.

وكان يوسف الخال قد أوضح موقفه من مسألة التعبير عن القضايا العامة، وخصوصية هذا الموقف، في كلمة موجهة إلى بدر شاكر السياب، كرد على جماعة الالتزام، في زاوية «خواطر» التي كان يحرّرها في جريدة النهار:

«عندما أعبّر شعرياً في قصائدي عن الضياع، والوحدة والاقتلاع، والتمرد من أجل الحق والحرية، إنما أعبّر عن هذا «الواقع العربي» وهموم الجيل العربي تعبيراً حقيقياً» (...) «الواقع العربي هو أنا وأنت وهو، هو الإنسان الذي جعلناه موضوعنا» [٣].

---

(١) م. ن. ص ١٨١.

(٢) مجلة «شعر»، مقدمة العدد ٤٤، خريف ١٩٧٠.

(٣) ي. الخال، «النهار»، ١٦ ت. الثاني ١٩٦٠، ص. ١٠. أثبتها السالسي، م. س. ص ١٤٩.

وهذا ما تمثل في قصائد عديدة ليوسف الخال وغيره، إذ تلاحقت في نصوص المجلة النظرات والدلالات التي يمكن أن نتلمس منها شذرات رؤية فدائية تنهل من المعنيين الديني والأسطوري. وسرعان ما تحوّلت الدفوع نفسها إلى كتابة أسطورة جديدة لما يمكن اعتباره «فدائية شعرية» يتخذ الشاعر فيها دوراً رمزياً صورته فينيق جديد وتموز جديد وحتى مسيح جديد.

ولقد خاض يوسف الخال المعركة بروح الانبعاث والفداء بالمعنى المسيحي كما يتجلى في قصيدته «البئر المهجورة». وخاضها أدونيس بالمعنى التموزي (قصيدة «البعث والرماد»،...) ثم بالمعاني المهيارية الهيراقليطية حيث الحركة واللاثبات والتحوّل. وكان السياب ينهل من المنبعين المسيحي والتموزي ليتداخل البعدان كما في «النهر والموت» و«المسيح بعد الصلب» و«رسالة من مقبرة». وينبغي ألا ننسى قصيدة سعدي يوسف التي افتتحت العدد الأول من المجلة وكانت بعنوان «عبد الله في بلد السلامة» وهي التي تنتهي بهذه العبارة:

«يا حامل الستين / يا ربّاً مدمّى».

ولا شك عندي في أن هذه الخاتمة هي التي جعلت يوسف وأدونيس يعطيان القصيدة صدارة العدد الأول.

في الافتتاحية التالية الموقعة باسم «هيئة التحرير» نجد تعبيراً واضحاً عن رؤية جماعة شعر لدورهم ومسارهم الفدائي الخلاصي، إضافة إلى الدور النضالي. إنه حقاً بيان يوتوبيا شعرية بمفردات النضال والشهادة:

«الكثرة منّا لا تزال تفهم الإنسان على أنه وارِث مقلِّد، وأنه لا يستطيع أن يكون نفسه حقّاً إلا بالعودة إلى ماضيه والبقاء في إطاره، وأنه إذا ثار على هذا الماضي بغية تخطيه وإعادة خلقه على شاكلته يكون مجرماً وخائناً».

«إن جوهر الحاضر الحيّ هو الاتجاه نحو المستقبل، هو التغير الدائم، هو إعادة النظر المستمرة على ضوء العقل الباحث المكتشف. فليس من المستغرب، إذاً، أن تكون مجلة «شعر» والحركة التي تمثلها في الشعر والحياة موضع اتهامات شتّى (...).

فنحن حينما اخترنا طريق الثورة والتمرد والرفض، وسلكنا طريق الشك والبحث، واعتمدنا التعبير الصادق عن تجاربنا الإنسانية الصادقة، إنما اخترنا كذلك حياة التضحية والشهادة واحتمال الأذى..

(...) «وسنتابع طريقنا. سنتابعها مع الآخرين ولأجل الآخرين» [1]

لكن في طرف أقصى، ومن داخل التجمع، نلتقي التمرد على التمرد لتجاوز الأمل أو رفضه ومعانقة الكارثيّ. إذ يصبح الشاعر عند أنسي الحاج «ملعوناً» أو ممسوساً، كما يظهر في مقالته حول قصيدة النثر. ويمكننا أن نستشف في «ملعون» أنسي الحاج طيف فادٍ ضدي أو ضد خلاصي.

***

من المناسب في هذا المجال تقديم مثال على الأثر المقلق الذي كان يحدثه الهجوم على مجلة «شعر» في بعض كتابها. ففي العدد ٢٢ ربيع ١٩٦٢ كتب محيي الدين محمد من القاهرة، وقد هاله الهجوم على مجلة «شعر»: «... ماذا ستفعلون ضد الحملة التشهيرية الكاذبة التي تقوم هنا في القاهرة وفي بيروت ضد مجلة «شعر» ؟ (...) لا بدّ أن تقوم معركة كاشفة، تضع في الضوء دفعة واحدة، كل الحقائق وكل الاتهامات. لا بدّ أن يسكت الكاذبون، مهما كانت أكاذيبهم مغلفة بطبقة من الوطنية والإحساس بالقومية العربية وبقية قضايانا المعاصرة. في اعتقادي أنّ الصمت يزيد من فرصة التشهير» [2].

***

إنّ موجة الاتهام حتّمت نهوض حركة متجددة للردّ والدفاع عن الجديد والتنظير لمسوّغاته وضروراته، وشرح أسسه النظرية ومنجزاته الفنية. فتبلورت في مجلة «شعر» معطيات مبدئية أو خطوط دفاعية أو سجالية تتمثل في المواقف والنظرات الآتية:

– الطاقة الإبداعية في الثقافة تنمو وتعبّر عن نفسها بالحركة والتجدد لا بالنسخ

---

(١) «شعر»، العدد ١٩، السنة الخامسة، صيف ١٩٦١.

(٢) ص. ١٣٩.

والتكرير. فلا ثبات لأشكال التعبير ولا عصمة للقيم الجمالية السابقة على العمل الفني.

– مجلة «شعر» تمثل التطور الحتميّ.

– إيضاح كون هذا التغير يصدر عن الجذور نفسها، وليس دخيلاً.

– التوكيد على قيم التجربة والحرية.

– التدليل على احترام النتاج الجيد الحيّ والأصيل غير المقلِّد ولو حافظ على الوزن والقافية.

– العمل الفنّي ينتج جماليته حين ينتج خصوصيته. والعناصر التي تواضع المعنيون بالشعر على تثمينها تستمد قيمتها من خصوصية حضورها في العمل الفنّي. فلا قيمة جمالية أو فنية، مطلقة في ذاتها، في استقلال عن خصوصية تَمَثُّلها في العمل الفنيّ.

– التوكيد على الانفتاح على التجارب كلها.

– ربط الحركة بما يتجدّد في العالم.

– الاهتمام بالموروث الشعري العربي، شرط انتخاب النماذج التي تقترب من الرؤية الإبداعية الأصيلة والأغراض الذاتية المعبّرة عن الإنسان وتجاربه، بعيداً عن التقليد.

***

كانت مجلة «شعر» في معركة مستمرة. وكان أعضاء المجلة في كل فرصة ومناسبة يوضحون أهداف المجلة ويدافعون عن مسيرتها وخياراتها.

في سلسلة خواطر، كان أدونيس يكتبها في جريدة «النهار»، مقالة يناقش فيها الاعتراضات أو الانتقادات التي توجه إلى مجلة شعر أقتطف منها هذا المقطع: «قيل لي أكثر من مرة إن روح شعركم في «مجلة شعر» غير عربية. هذا الموضوع نفسه أثير في إحدى جلسات «خميس شعر». وفي كل مرة كان يتضح لي أنّ الذين يثيرون هذا الموضوع يقصدون من «الروح العربية» هذه الأمور الثلاثة:

أولاً في الحاضر، اتّجاهاً سياسياً معيّناً.

ثانياً في الماضي، تقاليد وأساليب شعرية معيّنة.

ثالثاً الانفعالات والمشاعر الجماهيرية التي ترافق الأحداث العربية الراهنة.

هكذا كنت أوقن أنّ هذه «الروح العربية» هي ضد الروح العربية» [1].

ويقول أدونيس، متكلماً على تلك التجربة، تجربة مجلة «شعر»، في «رسالة إلى يوسف الخال» نشرت قبل وفاة يوسف بشهر واحد، وأثبتها أدونيس في كتاب **ها أنت أيها الوقت**:

«بدئياً شئنا أن يكون النص الشعريّ اختراقاً، وأن يكون مكلَّفاً بالعالم كلّه وبالإنسان أوّلاً». (...) «ولم يكن في وعينا وعملنا أن نستميل، بل أن نستكشف، ولا أن نوفّق، بل أن نفتح الذهن على فتنة الأسئلة، ولا أن نتكيّف مع الواقع، بل أن نرجّه» [2].

---

(١) ورد في «شعر»، باب «أخبار وقضايا»، العدد ١٦، السنة الرابعة، ١٩٦٠ ص ١٤٨-١٥٠.

(٢) أدونيس، **ها أنت أيها الوقت**، م. س. ص ١٧٧.

الفصل الرابع

مجلة مواقف:
يوتوبيا نقدية

أصدر الشاعر أدونيس، بالتعاون مع عدد من الأصدقاء الكتّاب والفنانين، مجلة «مواقف» بين ١٩٦٨ و١٩٩٤، حاملة شعارها الثابت «للحرية والإبداع والتغير».

استمر صدور «مواقف» على مدى ربع قرن. بدأت بالصدور مرة كلّ شهرين، وبعد السنوات الأولى صارت فصلية. قرئت مواقف في البلدان العربية كلها وإن لم تكن واسعة الانتشار بمعيار توزيع الأعداد ؛ قرئت رغم أنها كانت ممنوعة بشكل قاطع ونهائي في ستة بلدان عربية على الأقل، ولم تسلم أعدادها من المنع المتكرر إلا في لبنان والمغرب وتونس. أيّدها وشارك في تحريرها كتاب وفنّانون كبار، وواصَل الكتابة فيها أهم الكتاب والشعراء العرب فضلاً عن عدد من الكتاب الغربيين المهمين. ونادرة جداً هي الأسماء العربية الكبيرة والجذرية التي غابت عن مواقف، دون أن يعني هذا اتفاق الجميع مع مواقف أدونيس أو اتفاق أدونيس معهم. فـ«مواقف» كانت باستمرار أمينة لشعارها ملتزمة بمبدأ الاعتراض والنقد والاختلاف والتجاوز والابتداع.

صدرت مجلة «مواقف» في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وبيان ٥ حزيران، الذي نشره أدونيس يوم ١٠ حزيران بعد اكتشاف الهزيمة. أي أنها صدرت في الذروة من موجة «النقد الذاتي بعد الهزيمة»؛ لكنها لم تنحصر داخل هذا الإطار.

صحيح أنّ الكلام على مجلّة مثل «مواقف» يقتضي النظر في مشروعيتها التاريخية؛ ومثل هذا النظر يستدعي استحضار الظرف الذي نشأت فيه؛ غير أنّ المجلاّت التاريخية تتحدّد بدعوة ومسار أكثر مما تتحدد بظرف، ويمكن لها بل يتوجب عليها أن تؤدّي

أدواراً مختلفة في ظروف مختلفة. وهذا ما رسم خطّ مواقف.

وإذا كانت «مواقف» قد أسهمت إسهاماً مميَّزاً في النقد الذاتيّ، في وقت من الأوقات فقد جاء ذلك في إطار نقديّ واسع، متولّد من الوعي بأنّ مشروعات عصر النهضة قد انتهت إلى التلفيق بين تيارين نقليين متناقضين، التيار الإحيائي (الديني، اللغوي، القومي)، وتيار التحديث (ونموذجه البادئ محمود الثاني – محمد علي). لكن لا الحلولية الإحيائية التي يفترضها التيار الأول «أعادت» الأمجاد، ولا «تحديث الدولة» أو نقل المؤسسات عن نموذج الحداثة الغربية حقّق «التقدّم» وأنتج فعالية الدولة ومؤسساتها على مستويي التصدّي للأخطار الخارجية ومواجهة معضلات التخلّف والتناقض في الداخل.

وقد تمثّل هذا الوعي بحالة غليان سياسيّ، وتوثّب إبداعيّ، وقلق وتمزّق على مستوى العلاقة بالذات واللحظة التاريخية. تجسّد ذلك فعليّاً بتصاعد في وتيرة الحركات الأدبية ذات الطابع الرافض المخترق للمألوف، والتنظيمات السياسية التي نشأت خارج نطاق الأحزاب الكلاسيكية (أحزاب ما بين الحربين العالميتين خاصة)، ولنتذكّر أنّ تلك المرحلة بالذات قد تميّزت بحركة انشقاقات متوالية في صفوف تلك الأحزاب، نتيجة للقلق وازدحام الأسئلة، وأنّ الحركات الطلاّبية وتحالفها مع الحركات العمالية لم تكن صدى للحركات الطلابية الأوروبية، بل كانت في مدار تلك التنظيمات والفصائل المنشقّة، والحركات العربية في مناخ همومها وتساؤلاتها. ولنتذكر أنّ خطّ الذروة في هذه الوتيرة توافَق مع صعود المقاومة الفلسطينية (١٩٦٨-١٩٦٩). لنتذكّر كذلك العدد الكبير (نسبة إلى ذلك العهد) من المجلات الثقافية الطليعية الجذرية، التي صدرت وقت صدور «مواقف»، أو بعد صدورها، وكانت مرتبطة بتجمّعات أو حركات، وإن لم تعمّر طويلاً: من «جاليري ٦٨» بالقاهرة إلى «الشعر ٦٩» ببغداد، إلى مجلة «الكلمة» العراقية، ثمّ «أنفاس» المغربية، فمجلة «الثقافة الجديدة» بالمغرب كذلك، فضلاً عن الحميّا التي اعترت بعض الملحقات الأدبية للصحف كالملحق الأسبوعي لجريدة «النهار»، وعن العصر الذهبي لمجلّتي

«المجلة» و«الطليعة» المصريتين. هذا إضافة إلى التجمعات والتحرّكات المسرحية وكسر الشكل المسرحيّ التقليدي، بالمغرب ولبنان ومصر، وإلى عدد من الأندية الأدبية التي أقامت برامج للحوار والسجال. كما تميّزت تلك المرحلة بالبيانات وتعدّد حالات الانتقال من الأدب إلى خنادق القتال بقفزة واحدة.

في مناخ الغليان هذا، يمكن لأي حركة تخرق الأجوبة المستنفَدة، وتقدّم إطاراً عمليّاً حيّاً وتوحيديّاً للجواب على المشكلات المصيرية، أن تستقطب سائر الحركات والتململات السياسية والقومية، حتى ليلتقي في ساحتها ما كان متناقضاً.

أستحضر هنا أربعة جوانب متكاملة بين ما مثلته «مواقف»:

الجانب الأول، هو الالتزام بإعادة النظر ونقد البنى والأصول الفكرية والدينية والفنية والسياسية والاجتماعية للثقافة العربية، والنظر في دورها وموقعها في الحياة العربية المعاصرة في مرحلة خاصة من تاريخها.

الجانب الثاني، كونها المنبر الذي تخصص باكتشاف المواهب الشعرية الجديدة المختلفة واحتفى بظهورها وشجّع تمرّدها وتجاوزها.

ويتمثل الجانب الثالث في كونها حققت وثبة جديدة على مستوى ترسيخ مكتسبات الحداثة وتوسيع أفقها وشمولها سائر الوجوه والتعبيرات الثقافية من الشعر إلى النقد والقصة وفلسفة السياسة والاجتماع.

وتمثّل الجانب الرابع في كونها الوجه الميداني أو العملي لفاعلية أدونيس وبعداً من أبعاد رؤيته الفكرية والشعرية.

لتبيان التكامل بين هذه الجوانب، أنطلق من ملاحظة العلاقة بين مواقف وما طرحته من أسئلة وقضايا، وبين نص من نصوص أدونيس حظي بشهرة خاصة؛ بل لا أبالغ إذا قلت إنه طبَع مرحلة من مراحل الكتابة العربية وُسمت في وقت ما باسم «النقد الذاتي بعد الهزيمة».

هذا النص هو «بيان من أجل ٥ حزيران ١٩٦٧».

نشر أدونيس هذا البيان، في صيغة أولى موجزة، في زاوية كان يحررها في جريدة

«لسان الحال» البيروتية يوم ١٠ حزيران ١٩٦٧، ثم عاد واستكمله ليُنشَر في مجلة «الآداب» البيروتية، عدد أغسطس / آب ١٩٦٧؛ نُشِر بعد ذلك في مجلة Esprit، عدد مارس ١٩٦٨ [١]. هذا البيان يعكس بشكل واضح جانباً أساسياً من ملامح أدونيس الفكرية، وهو امتداد ظاهر لملامح بطله «مهيار الدمشقي» في المجموعة الشعرية التي تحمل هذا الاسم؛ مهيار الذي يصفه الشاعر بأنه «الريح لا ترجع القهقرى»، و«يخلق نوعه بدءاً من نفسه – لا أسلاف له وفي خطواته جذوره»[٢].

بل إن ذلك البيان امتداد للمنحى النقدي التاريخي الحضاري الذي ظهر واضحا منذعام ١٩٥٨ في قصيدتي أدونيس «مرثية الأيام الحاضرة» و«مرثية القرن الأول»[٣] الى أن بلغ ذروته في **الكتاب** I وII ثمّ III [٤]؛ هذا على مستوى الشعر. أما بالنسبة للفاعلية الثقافية فكان أدونيس قد أنجز مختاراته [٥] من الشعر العربي وجاءت نوعاً من إعادة للقراءة هي نقض للمعايير الموروثة، إذ قامت على إعادة التأويل وإعادة التقويم في ضوء فهم جديد وتصورات جديدة، ما قلب سلّم القيم الشعرية ومعيار التقويم والتراتب في الموروث الشعري. ومثّلت تلك المختارات تثويراً لقراءة الشعر الموروث. كانت تلك المختارات هجمة تملّك وتصرّف بالتراث وخروج على السلطة المعيارية الموروثة والجمالية السائدة. كانت «هرطقة» نقدية في معايير الفحولة وتجاوزاً لسائر المقاييس التي كرّستها كتب الأدب وبرامج التعليم في البلدان العربية كلها، وأنتجت مواقف من الشعر العربي تتراوح بين التمجيد المطلق أو الرفض والتجاهل. غير أن مختارات أدونيس ولا سيما مقدمته لها، قد قلبت هذا الوضع.

---

(١) قامت بالترجمة إلى الفرنسية رنيه أسمر.

(٢) **أغاني مهيار الدمشقي**، دار مجلة «شعر»، بيروت، ١٩٦١ص ١٤.

(٣) ألحقت هاتان القصيدتان بـ **أغاني مهيار الدمشقي**، م.س. ص ص ٢٤٠و٢٥٤

(٤) **الكتاب، أمس المكان الآن**، صدر الكتاب I عن دار الساقي، بيروت ١٩٩٦وصدر الكتاب II ثمّ الكتاب III عن الدار نفسها على التوالي عامي ١٩٩٨ و٢٠٠٢.

(٥) **ديوان الشعر العربي في ثلاثة أجزاء**، صدرت طبعاتها الأولى عن المطبعة العصرية، صيدا، ١٩٦٤ و١٩٦٦ ثم ١٩٦٨.

لقد بدت تلك الأشعار المختارة متألّقة في ضوء جديد، سائغة وذات حيوية، حتى لمن وصفوا هذا الشعر بالتقعّر والجمود. هذه القراءة أقامت جسراً من التعارف بل من الدهشة بين الشعر العربي الموروث والقارئ المعاصر. لقيت هذه المختارات إعجاباً عامّاً بل حماسة بالغة من قبل شخصيات، لها مكانتها الكبيرة في أوساط الأدباء، وتحديداً في مصر، حيث كان أدونيس ومجلة «شعر» موضع نقد واتّهام بتهديم الثقافة العربية.

هل كانت تلك المختارات وما أحدثته من أثر إيجابي هي المنفَذ الذي عبر منه أدونيس بما يمثّله من موقف نقدي جذري «للثقافة السائدة» ؟ هل كانت هي التي اسقطت عن أدونيس أو خففت عنه الحكم المسبق بتهديم الثقافة العربية فأتاحت العبور لبيان ٥ حزيران؟

بدأ بيان من أجل ٥ حزيران ١٩٦٧ بسؤال «من أنا؟ هل أعرف نفسي؟» لتتواصل سلسلة طويلة من الأسئلة حول الإنسان، والمثقف العربي في تلك اللحظة التاريخية:

«أتساءل أين أنا موجود وكيف؟ أين مجال تأثيري وفعلي وأية سلطة لي، وما القيم التي أنشأتها؟ الحرية؟ العدالة؟ المساواة؟ المحبة؟ البحث؟ التساؤل؟ هل أنا إنسان كان لا إنسان يكون؟ إنسان اكتمل منذ ولادته؟».

وبعد أن تتوالى الأسئلة لتشمل الحياة العربية، ولا سيما المثقفين، وبالأخص مثقفي الأحزاب وممارساتهم ومواقفهم من الحرية والتعدد يقول:

«أول ما ينبغي أن أعيد النظر فيه هو العربي مفكراً، شاعراً ورساماً وموسيقياً وفيلسوفاً وكاتباً. (...) هذا الشبح الذي نسمّيه الفكر العربي المعاصر، أتّهمه وأنا جزء منه، بأنه عاجز جاهل». وينتهي إلى القول: «ذلك أن التغيّر الجاري يؤكد لنا يوماً بعد يوم أن قضية الصراع الذي يخوضه العربيّ تتجاوز الإطار السياسي القومي إلى ما هو أبعد وأعمق، إلى الإنسان في حقيقته الكيانية الأخيرة». ثم يختتم قوله بهذا الحكم:

«ليس شاعراً، إذاً، من لا يكون تغيير العالم في أساس حدسه الشعري». «إعادة النظر هي، جوهرياً الشعر. لنعلن تغيير الإنسان العربي، ولنعلن الشعر».

من هذا البيان يستوقفنا أمران: الأول هو أنه من قلب المدّ القومي، سواء منه العربي أو السوري، وخطاب الهوية الخالدة والأصالة والجذور، وهو المناخ الذي كان سائداً، يضع أدونيس الهوية العربية والفكر العربي والمفكرين تحت سلب السؤال، دافعاً بالهوية نحو الآتي المجهول بل المشروط.إننا هنا أمام الهوية المهيارية، أي الهوية المتحركة النابعة من الوعي بما هو اختراق للعالم وللمتحقق منه بشكل خاص. وإذ يضع هوية العربي أمامه [أي أمام العربيّ] ويضع المعرفة والحقيقة أمام الإنسان ويشرطها بحركة تقوم على إعادة النظر الدائمة، ندرك ما يصير إليه كمال الموروث وتصير إليه عصمة المراجع والسلطات الدينية والسياسية والمعرفية والمعنوية المنتجة للحقيقة وللقيم والمعايير.

وإذا كانت هزيمة ١٩٦٧ هي السقوط المعلَن ليوتوبيا النهضة العربية وخطابها الذي قام في معظمه على مبدأ استعادة الخصائص الخالدة، وهو ما أنتج التصورات الماضوية المثالية المغلقة للإيديولوجيات القومية، أو أعطى المسوّغات للطوباويات الثورية وما آلت إليه من صعود ديكتاتوريات عسكرية تسمّت بال «ثورية»، فإن «بيان من أجل ٥ حزيران» وموجة النقد الذاتي التي جاءت في المرحلة نفسها، وتواصلت في «مواقف»، كانت تعرية لذلك الخطاب النهضوي وللبنية الثقافية الماضوية السائدة، المغلقة على حقائقها النهائية.

الأمر الثاني الذي يستوقفنا في ذلك البيان هو تجاوز كل تعريف أو اتّفاق سابق حول ماهية الشعر؛ إذ يعين أدونيس هذه الماهية في الحركة، أي في التساؤل والبحث، ويطلق الشعر خارج فضائه المألوف، متجاوزاً بذلك أدبيات الحداثة نفسها فضلاً عن المفهومات الموروثة.

لكنّ البيان لقي تجاوباً. هل كان ذلك التجاوب نتيجة لهجته التراجيدية وما فيها من حزن وحشي غاضب استدرج تعبيرات الغضب والحزن؟ إذ إن أدونيس لم يكن، بالتأكيد، الغاضب المتألم الوحيد فجاء بيانه بيان الساعة ؟

هذه الأسئلة المتوترة هي التي طبعت نشاط أدونيس في تلك المرحلة ؛ وفي هذا

الإطار جاءت محاضرته في «الندوة اللبنانية» شتاء ١٩٦٨ للإجابة عن السؤال الذي طرحه يومذاك مؤسس الندوة ميشال أسمر كعنوان لسلسلة محاضرات: «بعد الخامس من حزيران ١٩٦٧ أي لبنان ؟» ومباشرة بعد هذا التاريخ كانت محاضرته في دار الفنّ والأدب في ٢٥ / ٣ / ١٩٦٨ بعنوان «الشعر والثورة»، ثم بيانه في دار الفنّ والأدب كذلك بعنوان «بيان للتواطؤ مع اللبنانيين غير الموجودين» بتاريخ ٢٦ / ٠١ / ١٩٧٠.

في ذلك الشتاء نفسه، شتاء ١٩٦٨، بدأ أدونيس التفكير في إصدار مجلة تتولى عملياً طرح أسئلته وأسئلة المرحلة، وتشكّل ملتقى للقلقين المتسائلين والجذريين الباحثين، القادرين على إعادة النظر في كل شيء، بدءاً من المعايير إلى التعريفات الأولى للفن والشعر خاصة، حتى أُسُس الحقائق والأديان وصولاً الى القراءات والتقويمات المستقرة للتاريخ.

هكذا بدأ الإعداد لمجلة «مواقف» في ربيع ١٩٦٨. ودُفعت المواد الى المطبعة صيف ذلك العام، وصدر العدد الأول، وهو عددالخريف، في شهر أوكتوبر ١٩٦٨.

***

تقديم أدونيس للعدد الأول من «مواقف» جاء أشبه بإعادة صياغة هادئة لـ«بيان ٥ حزيران» إذ يقول:

«مواقف» تَفجُّر جيل اختبر ما في الحياة العربية من تصدّع وخلل، وقرّر أن يبحث من جديد، وأن يكتشف ويبني من جديد (...) إنها حقّ البحث والخلق والرفض والتجاوز (...) إنها فعل مجابهة. تزول في هذا الفعل هالة القداسة (...) لن تكون هناك موضوعات مقدسة لا يجوز بحثها. هذا الفعل يتخطّى كلّ تكريس، كل نهائيّة، كل سلطويّة. إنه النقد الدائم وإعادة النظر الدائمة. (...) الثقافة هنا كفاح. وحدة فكر وعمل».

الواقع أنّ تلك الافتتاحية كانت البيان الذي لم يتخلّ عنه أدونيس والذي يظهر في مختلف كتاباته، ما يسمح بالقول بوجود أركان أو أسس فكرية ثورية للنظر الأدونيسي، على قدر من الثبات.

لكن كيف استطاعت مواقف أن تخترق الحصار (نسبيّاً) وتحقق ما لم تحققه مجلة «شعر» التي قاطعها في آن واحد مثقفو اليمين، بل أهل اليمين ومثقفو الأحزاب القومية العربية على تنوعها وأيضاً، وربما بعنف أكبر، مثقفو الأحزاب اليسارية ؟

إنّ الجواب، أو محاولة الجواب على هذا التساؤل ضرورية. لأنّ العنف الذي واجهته مجلة «شعر» والإجماع السلبي الذي واجهته أمران محيّران. علماً أنّ مواقف في جذريتها لم تكن بعيدة عن مجلة «شعر» في جذريتها هي كذلك.

كانت صدمة ١٩٦٧ قد هزت وثوقيّات الأحزاب الإيديولوجية نفسها كما هزّت الحدود الفاصلة بينها؛ اهتزّت سماء المطلقات، وظهر نوعٌ من المرونة إزاء التساؤلات والنقد. أسهمت في التشجيع على ذلك استقالة الرئيس جمال عبد الناصر وإعلانه تحمل مسؤولية «النكسة»، وهي اعتراف وتسمية «متفائلة» للفشل. وربما كان ذلك أول اعتراف عربي بالمسؤولية عن هزيمة في العهود الحديثة. بل إن الأحزاب تصدّعت وشهدت انشقاقات. ظهر نوع من الاستعداد للمساءلة ومناقشة وجهات النظر المختلفة. وبعد أن كان المثقفون منضبطين، نوعاً ما، في الأحزاب، أخذوا يتجهون نحو الهامش حيث ينهض خطاب نقدي ويساروي. وكانت مواقف المنبر الذي رحبّ بالغاضبين ومن ثمّ بالمنشقّين.

هكذا التقى في «مواقف» المشكّكون والمتمرّدون غير المنضبطين أو غير المطمئنين إلى عصمة إيديولوجياتهم. كما التقى فيها كتّاب وشعراء هاربون من عسكرة الإيديولوجيا، ومنفيون سياسيون ومفكرون مطارَدون، وشعراء متمرّدون على تاريخ الكتابة الشعرية وتقاليدها، وحتى كهنة متمرّدون على الكنيسة؛ وانجذب إليها مسرحيون مجدّدون مقوِّضون لمفهومات المسرح. وشكلت مواقف ساحة لمن لديه نقد جذري ورأي مكبوت ومقاربة خطرة وممنوعة ومغامرة في الشعر والقصة والمسرح والرأي، وأي رؤيا لاختراق حقيقي.

وتلاقت في هيئة التحرير وبين كتّاب المجلة مختلف الاتجاهات، على قاعدة النظر الحرّ المستقصي والمبدع، وكذلك على قاعدة الموقف الجذري الذي يسائل

مؤسسات المعرفة والسلطات المعنوية المنتجة للحقيقة والقيم والتصورات، كالدين والدولة والموروثات كافة.

اقتحمت مواقف ميدان الثقافة بأبعادها الفنية والفكرية السياسية دون تنازل للقضايا السياسية أو خوض مباشر فيها، ودون التزام باتّجاهات سياسية محددة؛ واستطاعت بذلك أن تستوعب تيار «الأدب الملتزم»، اليساري منه والعروبي، أو تيار «الأدب الوطني الخطابي» وهو تيار مثقفي الأحزاب، وأن تُشَكِّك في قيمته الفنية، وتدفع به في وجهة جديدة أو على الأقل أن تسحب منه سلطة التقويم والتخوين التي حارب بها مجلة «شعر» وحاصرها بها، علماً بأنّ إشعاع مجلة شعر على المدى البعيد فعل فعله، في دعم مواقف من جهة، وفي تقليص الاعتبار لذلك الأدب الملتزم.

فلمّا جاءت مواقف وأعطت دفعة جديدة وأفقاً رحباً لتيار الحداثة شكلت تهديداً بسحب القيمة الفنّية من تيار الالتزام والشعر الوطني، فأخذ يتقلّص بعد اتّساعه، أو يتطوّر، على أساس أن نبل الموضوع أو العنوان ليس أساساً كافياً للتقويم الفني.

وعلى صفحات «مواقف» عَرَف عددٌ كبير من الشعراء وكتاب القصة والمسرح انطلاقتهم الأولى وتجاربهم الأكثر جدة وأبعد أثراً. وفي رأيي أنّ ما كان يدعو للاعتزاز في «مواقف» هو ذلك التنوّع والتقاء الأفكار المتباينة. بل إن أسماء لبعض كبار المفكرين والشعراء والروائيين تواصَلَ حضورُها في هيئة تحرير مواقف في حين كانت السجالات دائرة بينها وبين أدونيس.

هذا يقودنا إلى سؤال لا بدّ أن يحضر، هو السؤال حول العلاقة بين «مواقف» ومجلة «شعر». لاسيما أنّ أدونيس قد خاض تلك التجربة الأولى وعاشها باندفاع وحماسة عالية، على مدى ست سنوات، إلى أن انفصل عن تجمُّع «شعر» عام ١٩٦٣؛ ولم تستمر المجلة بعد ذلك أكثر من سنة. ومع أنّ صاحب المشروع والفكرة الأولى والمبادرة الأولى في إصدار مجلة «شعر» كان الشاعر يوسف الخال، إلا أن أدونيس شاركه في إصدارها وانتخاب نصوصها وتحريرها منذ العدد الأول، ووظّف فيها أحلاماً واسعة، وألقى فيها بكامل حضوره، وكتب الدراسات الأولى في تعريف الشعر

الحديث، و«قصيدة النثر»، وأصدر عن منشوراتها ثلاثة دواوين كان آخرها **أغاني مهيار الدمشقي**، وعلى هذا الديوان نال جائزة المجلة، بعد أن نالها قبله بدر شاكر السياب.

ومع أن الخلفية الفكرية العامة لمجلة «شعر» كانت تشير الى قضايا تتجاوز الحرية الفنية وتجديد القصيدة وتحرير الشكل، قضايا منها، اعتبار الإنسان الغاية الاخيرة، وكون الشاعر مهيّأ لتفسير العالم؛ إلا أنّ ذلك كلّه لم يتجاوز الإطار النظري العام، دون أن يجري بحثه أو الدخول في نطاقه دخولاً عينيّاً أو مباشراً إلا في معرض الكلام على الشعر. واقتصر مبحث الحداثة على المستوى الشعري.

في النتيجة، بقي إنجاز مجلة «شعر» الأهم، متمثّلاً في الأعمال الشعرية التي استقطبتها وأطّرتها وحوّلتها إلى تيّار، وفي ما شكّله اجتماع تلك الإنجازات وتعاضدها وتمركزها من قوة معيارية لم يكن ممكناً تجاهلها مهما اشتدّ الهجوم؛ هذا فضلاً عما استدعته من دفوع وشروح وتأويلات أو نقد وتنظير؛ وهو ما ألقى ببذور الأسئلة الصعبة على التقاليد الأدبية والشعرية الاتباعية التي كانت تبدو قلاعاً راسخة. أذكر مثلاً صدور مجموعة أنسي الحاج الأولى **لن** وموجة النقد العارم والجماعي التي واجهتها. ثمّ ما لبث أنسي الحاج، بعد سنوات قليلة، أن تحوّل إلى رمز من رموز قصيدة النثر والحداثة الشعرية وإلى عَلَم يهتدي به جيل كامل.

ولا ننس أنه في سياق هذا التيار نشرت مجلة «شعر» أعمالاً طليعية متمردة أذكر بينها رواية **أنا أحيا** لليلى بعلبكي.

لقد وصل معظم الشعراء الأركان الى مجلة «شعر» مكتملين (السياب والملائكة كانا في ذروة شاعريتيهما، فضلاً عن يوسف الخال نفسه وتوفيق صايغ وأدونيس ومحمد الماغوط الذي وصل يحمل ديوانه الأول الشهير **حزن في ضوء القمر**). حتى شوقي أبي شقرا لم تكن بدايته في مجلة «شعر» بل تمّ فيها انعطافه نحو قصيدة النثر. الوحيد من الأركان الذي كانت بدايته العربية واكتماله في هذه المجلة هو أنسي الحاج، علماً بأنه وصل ثائراً وحاملاً لمواقفه ونظراته الناضجة وذائقته التي كانت قد تكشّفت في

أوائل مقالاته في جريدة النهار.

«مواقف»، إن لم تكن سليلة مجلة «شعر» مباشرة فهي غير منقطعة عنها. بل واصلت رسالتها. إنما مواقف ذهبت إلى مدى أبعد وأكثر جذرية؛ وتحركت في مجال أوسع واستطاعت أن تكون مجلة عربية. بل إن مجال انتشارها الأهم، ولا سيما في السنوات العشر الأخيرة كان المغرب العربي بعد لبنان.

***

شكّل استقطاب «مواقف» للتحرّك الثقافيّ بلورة لملامح تيّار مرتبط عمقيّاً بما أشرنا إليه من تحركات سياسية وأسئلة وجّهت تلك التحرّكات؛ هذا التيّار يمكن أن يُنظَر إليه بوصفه إعادة صياغة للحداثة كمشروع يتميّز بالوعي التاريخي والنظر التاريخيّ إلى خصوصيّة التجربة، أي يتميّز بالانخراط في العالم والواقع. فقد قامت «مواقف» بجلاء مفهومات «الحداثة» كما طُرحت بين أواسط الخمسينيات وأواسط الستينيات، وبخاصة في مجلة «شعر»، وعملت على تعميق دلالاتها وإطلاقها من عزلتها، وتوضيح ما أسيء فهمه، وتدقيق ما أسيء طرحه، واستقطاب ما تبعثر وتفرّق، وبلورة ما غَمُض. كما تمّ التأليف بين اتجاهي أدب الحداثة الكبيرين: الملتزم والإبداعيّ. فقد كانت حركة الحداثة، في مرحلة من مراحلها، قد اتّخذت مساراً يحصرها في ملامح ضيّقة محدودة، أو يظهرها معادلاً مجزوءاً للسريالية، أو نزعة نخبوية فوق واقعية وفوق تاريخية. وإذ بدأت مواقف تبلور هذا التيار الحداثي خرجت بعض الظواهر، على أهميتها وجذريتها، كالتجديد والإبداعية والتجربة والتجريب ورفض المرجعية، وإعطاء المشروعية للحلم، خرجت من الحيّز الضيّق إلى الأفق التاريخيّ مكتسبة كامل أبعادها الإنسانية الحضارية، فنّيّاً واجتماعيّاً وسياسيّاً.

هذا المشروع الحداثي الشامل هو الذي تمثّل بالتحالف البدئي والضمني بين «مواقف» والحركات الثورية الجذرية، كما تمثّل بالمحاولات المتكررة للربط بين الرؤيا والثورة، بين الرؤيا الإبداعية واتّجاهات النقد الديني والسياسي والاجتماعيّ. وهذا الارتباط بمشروع حداثي هو ما جعل «مواقف» تتضامن وتتكامل مع بعض

المجلات العربية الطليعية منذ ١٩٦٨ حتى توقّفها.

هكذا شكلت «مواقف» تياراً يمكن أن نعتبره صياغة موسَّعة أو إعادة انطلاق للحداثة العربية كمشروع تاريخي، وعياً ونظراً. لقد أخذت على نفسها فحص قرنٍ من الكلام والمشروعات، وعملت على اختراق الركام المتضخم من الشعارات العربية وجبال الأوهام واليوتوبيات الحزبية التي انحسرت عن كوارث. وكان لا بدّ لمواقف من نقد خطاب النهضة نفسه مع امتداداته، ومن طرح الأسئلة المتوقفة منذ ألف عام.

ومنذ الأعداد الأولى باشرت مواقف فتح الملفّات الملتهبة التي جعلتها الهالات والحساسيات فوق البحث والنقد والتحليل: طرحت الموضوعات المحرّمة طرحاً مفاجئاً، لاسيما تلك الخاصة بالقومية والهوية وثورة ٢٣ يوليو والثورة الفلسطينية والوحي الإلهي والنصّ الديني، والتاريخ نصّاً وتصوّراً، وكنيسة البشر وكنيسة الحجر، والإسلام والعلمنة والتحديث، والجنس، والمرأة، وتأنيث الإبستمولوجيا، والجامعة والتربية، والشرق والغرب، والعنف والإبداع، وتداخل الأنواع أو «الكتابة الجديدة». وأعادت النظر في قضايا الحداثة ومفهوماتها، سواء أكان ذلك في الشعر والفن عامة، أم في النقد والفكر التاريخي والفلسفي والديني والاجتماعي والسياسي. وكان النقد يمتدّ من تصوّر الذات التاريخية المعصومة ومعصومية التأويلات والموروثات الى نقد الحداثة المنقولة عن الغرب دون أن تفلح في مواجهة معضلات التخلف وانسحاق الإنسان.

ولا شكّ في أن عمل أدونيس الشعري الضخم **الكتاب**، في جزءيه (ثمّ جزئه الثالث)، الذي صدر بعد توقّف مواقف، هو استمرار للبعد الفكري والشعري لهذه المجلة، كما أرادها أدونيس وعمل لها: تقويض احتكار المراجع والسلطات للحقيقة، بل رفض عصمة المؤسسات الضابطة للحقيقة والمحتكرة لتأويل التاريخ، واعتبار مرجع الحقيقة أمامها لا وراءها. وباختصار فَتْح كل بنية مغلقة أي مكتملة مساوية لنفسها، وهزّ كل وثوقية وإقامة شرعة البحث الحرّ والتساؤل الحرّ.

أما بالنسبة للشعر فلم يكن هاجس «مواقف» نشر أفضل قصيدة لشاعر كبير؛ دون أن

يعني ذلك أي موقف ضد القصائد المكتملة. كانت حركية الشعر هي هاجس أدونيس في «مواقف». وإذاً كان همه اكتشاف شعراء واكتشاف اختراقات وتجاوزات لحدود القصيدة. وإذا راجعنا الأعداد الاحتفالية بالشعر وجدنا نسبة عالية من الذين ينشرون نصوصهم الشعرية للمرة الأولى في المجلة، أو، على الأقلّ، شعراء غير مكرَّسين وغير مشهورين. ففي العدد المزدوج ١٧-١٨ مثلاً، كان هناك ستة وعشرون شاعراً بينهم أربعة عشر شاعراً يظهرون حديثاً، وكان بينهم عدد مهمّ من شعراء العراق. وهكذا الأمر بالنسبة لأعداد أخرى احتفلت بالشعر كالعدد ٢٤-٢٥ الذي نُشرت فيه قصائد لاثنين وثلاثين شاعراً بينهم ستة عشر شاعراً يظهرون للمرة الأولى. وعدد كبير من هؤلاء الجدد أصبحوا مميَّزين بين شعراء جيلهم. صحيح أن معيار الشاعرية والمستوى كان حاضراً، لكن كان هناك ترحيب كبير بالاختراق، اختراق الأشكال والحدود، بل اختراق اللغة المكتوبة واختراق الإشارات اللغوية نفسها وتاريخ الكتابة الشعرية.

وإذا أضفنا أن أدونيس نفسه كان في شعره مأخوذاً بهذا الاختراق بحيث أن الشكل الشعري والفضاء الشعري عنده لا يستقران على حال، أمكن القول إن مواقف قدمت أكبر فوران تجريبي شعري عرفه العالم العربي؛ وأن معظم شعراء المرحلة تلك ظهروا أو تكرسوا واشتهروا انطلاقاً من «مواقف».

وإذا كان لي أن أقدم شهادة في هذا المجال فإنني أذكر الجلسات الصباحية عندما كنا نفتح البريد، لأن البريد كان واسطة الاتصال ما دامت الموادّ ترد من أطراف العالم العربي وكذلك من العرب في المهاجر. في تلك الجلسات كانت لحظات المتعة والفرح لأدونيس هي التي يقرأ فيها قصيدة مفاجئة مدهشة، ولا سيما عندما يكتشف شاعراً جديداً. فيهتف: خذي انظري. هذا شاعر ! أما عندما يجد أن القصيدة لاتصلح للنشر فكان يحزن ولكنه دائماً كان يكتب رسالة لصاحبها. وما زلت أدهش من تلك القدرة التي كانت له على كتابة الرسائل تعليقاً على مادة أو اعتذاراً لعدم النشر.

وبشكل إجمالي كان هناك معيار للنشر في مواقف. الدراسة الأكاديمية لم تكن مرغوبة بل مستبعدة. كانت هناك معايير خاصة تسمح بالقول ان هذه المقالة او الدراسة

جديرة بـ«مواقف». كان لابد أن تحمل شعلةً ما أو رأياً او تمثل هزّة أو خرقاً او كشفاً دون أن يعني هذا نقصاً في المستوى أو القيمة المعرفية.

لذلك إذا كانت «مواقف» قد استقطبت الأسئلة على المستوى الثقافي فلم يكن ذلك لوزن الجماعة التي تصدرها وحسب، بل للمعيارية التي مثلتها إبداعيّاً، وللمنحى التحليلي النقدي الذي حاول من جديد الإجابة عن سؤال «لماذا» وطرح سؤال «كيف»؛ للالتزام الكامل بالحرية واختراق المحرّمات بحيث لا يمتنع شيء على التحليل. شكّل هذا التحرك اقتراباً عمليّاً ومعرفيّاً من الواقع في حركته التاريخية، اقتراباً ينقض ويخترق الاقتراب التعميمي الخطابي الإحيائي، الذي لم يرَ الواقع بل غيّبه وأسقط عليه واقعاً آخر، والاقتراب التحديثي الذي استعار لغته من قواميس دوّنتها تجارب أخرى، كما استعار مؤسسات طوّرتها تجارب مغايرة، لذلك لم تنجح في ملامسة الواقع فضلاً عن معالجته وتغييره.

هكذا أمكن أن تصمد «مواقف» كرهان على الثقافيّ، كرهان على الإبداع بما هو القوة النامية المتجددة في الجذر الثقافيّ. وأمكن أن تستمرّ «مواقف» كرهان على الثقافيّ الحيّ النامي من موقع الناس والمعيش والحلم، وبقوة النقد والتحليل ومواجهة الذات.

استمرّت «مواقف» على مدى ربع قرن، لأنها التزمت العام انتماءً، أمّا الخاصّ ففي التميّز إبداعاً، حتى لو لم يتعدّ الأمر تسجيل شهادة، في زمن يجنح فيه الإبداع إلى العمومية والتشابه. أجل أمكن أن تستمرّ «مواقف» وإن كانت الحداثة العربية، ومقابلها السياسي، العلمانية، أي الدولة المدنية، في أزمة، لأنه لم يكن بدّ من مواصلة الحركة الإبداعية النقدية التحليلية وصياغة تصوّر عربي أصيل للعلمانية.

استمرّت» مواقف «لكي تبقى فسحة للقاء الكتّاب من أنحاء العالم العربي، ضد القطيعة التي كانت تستفحل وضدّ العزلة التي انزلق إليها لبنان باستمرار الحرب، بل لوصل التجربة اللبنانية بالتجارب العربية.

مع ذلك وجب أن تستمرّ «مواقف» معياراً في وقت اضطربت فيه المعايير؛ «مواقف»

إرث جيل من المبدعين، كان لا بدّ من استمرارها ما تهيّأت فرصة لذلك. وجب أن تستمرّ «مواقف» لتحمل «سلاح» أخوات لها سقطن أمام القمع، وتتضامن مع أخوات بقين يكابدن لمواصلة الطريق. وجب أن تستمرّ وفاء لرفاق مثقفين راهنوا على الثقافة وقضوا شهداء حرية الاختلاف وحرية النقد وحرية الرأي.

***

لم تكن «مواقف» مجرد مجلة مقروءة رغم المنع ؛ لأنه اذا كانت «مواقف» ممكنة بفضل الرؤى التاريخية لأدونيس وبفضل قدرته على الاستمرار، فقد كانت كذلك وبالقدر نفسه أو أكثر، بفضل كتّابها. إذ لم يكن الكتّاب يؤثرون النشر فيها لمجرد كونها مكانا لائقاً للنشر. وما من كاتب أو شاعر نشر فيها إلا وقد اختار الإسهام في إذكاء تلك النار، أو لأنه كان يحمل كلاما ينتمي إلى هذا المناخ المتأجج.

وما يدعو للاعتزاز، وأيضا ما يؤكّد معنى حضور مواقف في الميدان الفكري الشعري العربي، هو تلك الأخوّة التي ربطتها بالمجلات العربية صاحبة الرسالة، التي ظهرت متفرقة متباعدة في تلك المرحلة؛ وهي المجلات التي غاب معظمها بقرارات رسمية أو بفعل ضغوط غير مباشرة، وتحت وطأة الرقابة، أو صعوبة التوزيع أو تقطّع الظهور بفعل الهجرة والنفي. أذكر «الشعر ٦٨» و«الكلمة» في العراق، و«أنفاس» ثم «الثقافة الجديدة» في المغرب. أذكر «كلمات» في البحرين و«الكرمل» في بيروت ثم قبرص ثم رام الله.

***

«مواقف» كانت ممكنة بفضل كتّابها، وخاصة بفضل الأصدقاء الذين رافقوها في مراحل مختلفة. أفكر في الأصدقاء الذين شاركوا في هيئة التحرير منذ البداية حتى التوقف: الباحث الفلسفي عادل ضاهر، والفنان الشاعر سمير الصايغ، والروائي والباحث حليم بركات، والناقد المفكر والشاعر كمال أبوديب، والروائي الناقد الياس خوري، والشاعر المفكر الباحث محمد بنيس، والشاعر المفكّر عباس بيضون،

والشاعر جودت فخر الدين، والفنانون منى السعودي وضياء العزاوي وكمال بلاّطة. وأفكر في الذين ساروا معها زمناً قصيراً، الشاعر بلند الحيدري والمسرحي سعد الله ونوس، والشاعر محمود درويش، والسينمائي ميشيل خليفي، والشعراء سميح القاسم ومحمد عفيفي مطر وسعدي يوسف وسركون بولص وعيسى مخلوف ومحمد العبد الله وشوقي عبد الأمير. أفكر في الذين منحوها دعمهم المعنوي إضافة الى الكتابة فيها، أمثال المفكرين الباحثين صادق العظم، وأنطون المقدسي، ومحمد أركون، وعبد الله العروي، وجابر عصفور، وهشام شرابي، وإدوارد سعيد، وعبد العزيز المقالح، وعبد اللطيف اللعبي، ورشيد بوجدرة.

تلك كانت ذروة الموجة. مرّت ولم تحدث التغيير المطلوب. (هل هيّأت له رصيداً من الوعي؟) نحن اليوم في زمن انحسار. نحن في زمن انكفاء العام نحو الخاصّ، وهذا من علامات أزمنة الانحطاط. في أزمنة الازدهار أو المدّ القومي يندرج الخاصّ في العامّ، يرفده، يجد لنفسه موقعاً، ويغتني العامّ بالتنوّع. ما كان مطروحاً على أساس أنه «العامّ» سقط في الخاصّ.

التيار التحديثي الذي قامت مسوّغاته، إضافة إلى «التقدم» والفعالية، على توفير إطارٍ لاندراج الخاصّ في العامّ، تسقط ركائزه التي كانت موضع الرهان لتحقيق تلاحم الخاصّ بلوغاً للعامّ، وصارت مطيّةً للخاصّ. هذه الركائز هي الديموقراطية، المعرفة، والتربية الإبداعية.

باريس، شتاء عام ٢٠٠٠

الفصل الخامس

دار الفن والأدب:
الثقافة كنسيج حياة

قبل الكلام على مشروع جانين ربيز في «**دار الفنّ والأدب**» وعلى خصوصية هذا المشروع، ينبغي أن نتذكر أنّها قادمة من تجربة غنية في عالم المسرح، زمن نشاطها في إطار «مهرجانات بعلبك الدولية»، ومن تراث «نضالي» في إطار ذلك المسرح. ولا بدّ من القول إنّ دار الفنّ والأدب، جاءت، في شكل ما، ردّاً أو بديلاً لطموح جانين ربيز إلى تحقيق مشروع يتمثّل في مجمّع مسرحي واسع متكامل، وهو ما لم تستطع إنشاءه في إطار «المهرجانات»، كما سنرى.

كانت قد انضمت منذ عام ١٩٦٢ إلى «فرقة المسرح اللبناني» التابعة لمهرجانات بعلبك الدولية ونشطت في إطار «لجنة المسرح» التي ترأستها سعاد نجار[1] أكثر من ثلاثين سنة. وقد أولت جانين فرقة المسرح، أثناء عملها مع المهرجانات، اهتماماً كبيراً.

ولا بدّ من التوقّف إزاء ملمحين متميّزين في شخصية جانين: الملمح الأول هو إيمانها بالثقافة وقوة الثقافة في إضاءة الأفق وتعميق الرؤية؛ ويتمثل الملمح الثاني في كونها إذا آمنت بمشروع أو قضية رمت بنفسها كلّية في الميدان. وهما ملمحان ألحّ عليهما جميع الذين تعاونوا معها وعرفوها عن قرب. فهي تمنح نفسها بكلّيتها للمشروع الذي تعمل له. تعطيه وقتها كلّه، تعطيه خيالها وذكاءها المتوقّد، وتتابعه حتى النهاية.

كانت جانين ربيز، انطلاقاً، وقبل نشاطها في إطار فرقة المسرح الحديث، قادمة

---

(١) يُنظَر، خالدة سعيد، **الحركة المسرحية في لبنان**، منشورات مهرجانات بعلبك الدولية، بيروت ١٩٨٨، ص ص ٦٣-٧٤.

من تخصص علمي مختلف عن طبيعة نشاط المهرجانات؛ وذلك بحكم اهتمامها الشخصي ومواهبها الشخصية المتفوقة في حقلي الرياضيات والهندسة. لكنها سرعان ما غرقت في عالم المسرح الذي اكتشفته، في مستواه الحميم وفي أبعاده، كتجربة حية وتواصل في لغة الجسد وعلى جسر المشاعر والرؤى والأفكار. وكما يقول منير أبو دبس، المسرحي الذي نهض بفرقة المسرح الحديث وليدة المهرجانات، «جانين رمت بنفسها في المسرح» ورأت «أنّ الفعل الفني الحقيقي هو دائماً تخطّي التواطؤ»[1]. رمت بنفسها في المسرح لا كممثلة أو مشاركة، لأنّ دورها في البداية اقتصر على الإحاطة والرعاية.

لدى عرض سيرة جانين مع المسرح بكل ذلك الهيام والحماسة، تنهض تساؤلات، إذ يجب فهم السرّ الذي يمثله موقف جانين من المسرح والارتماء في عالمه وفي مواقعه الأقلّ ضمانة والأكثر معايشة للخطر، لكونها مواقع اختيار المجهول والمجروح وغير المكتمل ولا المضمون؛ ولأنّ ارتماءها بكل ذلك الهيام والالتزام كان دون مقابل أو تعويض معنوي. هذه المرأة القوية القادمة من وضع راسخ التي تخطط وتنظّم وتتميّز بعقلها الرياضي تنجذب إلى التفتيش المسرحي القائم على الاحتمال والخطر.

***

أول احتكاك لجانين ربيز بالمسرحيين كان بمناسبة أول رحلة لفرقة «المسرح الحديث» خارج لبنان عام ١٩٦١. وقد شكل حضورها يومذاك دعماً معنويّاً للفرقة وتأطيراً فعّالاً لها. فقد هيّأت اتّصالاتها الذكيّة جوّاً إعلاميّاً مدهشاً تجاوبت معه الصحافة المغربية والصحافة اللبنانية تجاوباً فريداً [2].

بدءاً من تلك الرحلة كانت جانين ترافق الفرقة إلى المواقع الأثرية حيث كانت

(١) يُنظَر الكتاب التذكاري الذي أصدرته دار النهار بعنوان **دار الفنّ والأدب: جانين ربيز، نظرة إلى تراث ثقافي**، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٦٠-٦١.

(٢) انظر تفصيل ذلك في كتاب **الحركة المسرحية في لبنان**، منشورات مهرجانات بعلبك الدولية، بيروت ١٩٩٨، ص ص ١١٣-١١٦.

العروض تقدّم، وتقيم مع الفرقة وتعمل معها. وما لبثت أن انخرطت في الجوّ المسرحي والعملية المسرحية فشاركت في بعض عناصر العمل المسرحي كالأزياء والماكياج، بحكم تعمقها في فهم روح العمل وإيقاعه ومناخه.

لكن هذه المشاركة وهذا الدخول في العملية المسرحية وذلك السحر الذي يشكله عالم المسرح حرّض لدى جانين الرغبة في انخراط عميق وفي مزيد من المعرفة والعطاء في العملية المسرحية. فلم تكن ممن يقبلون الوقوف عند الشاطئ، بل ممن يغامرون في اللجج. كانت تتقدم، وكلما تقدمت خطوة ارتفع سقف طموحها وتعاظمت مشروعاتها. فدفعها ذلك الطموح إلى العطاء نحو طلب المزيد من المعرفة المنهجية.

هكذا سافرت لتدرس المسرح في أهم مراكزه الفرنسية وهو معهد ستراسبورغ.

أثناء دراستها اشتغلت على مشروع هندسي ثقافي مسرحي، وعادت به مكتملاً إلى بيروت. وإذا كانت أولى دراساتها الفنية جاءت حول المسرح، فلأنها رأت المعرفة أرقى وأعمق ممارسة للمحبّة، رأت المعرفة الطريق الأصدق والأبلغ نحو موضوع المحبة. درست ليكون لها حضور العارف ولتكون مواقفها ومبادراتها الداعمة ومقترحاتها مؤسَّسة على معرفة وعلى المفكَّر فيه والمكتوب. درست المسرح لتستكشف ذلك العالم المتعدد الأبعاد، وتزداد حبّاً له وتزداد اندفاعاً في العمل من أجله. إننا هنا بإزاء كيان ملتفت بكلّيّته نحو موضوع إيمانه وطريق هواه.

كان المشروع مخططاً لمجمّع مسرحي يتكوّن من معهد يشمل جميع الاختصاصات المتعلّقة بالمسرح من هندسة الخشبة والديكور إلى الأزياء والماكياج والإضاءة ومسرح الدمى بتقنياته، والرقص والموسيقى وهندسة الصوت، وصولاً إلى التمثيل والإخراج وسائر الفنون الضرورية في المسرح. وإلى جانب المسرح بفروعه، اشتمل المشروع على مخطط لإقامة محتَرَفات وصالات عرض وتدريب ونقاش. لقد وضعت في هذا المشروع رؤيتها المنظّمة وهيامها بالمسرح وبالعمل الفني.

لما عادت إلى لبنان تدارست مشروع المجمّع المسرحي مع لجنة المسرح في مهرجانات بعلبك ومع اللجنة العامة للمهرجان. وبما أنّ مهرجانات بعلبك لم تكن

تملك مالاً غير ما تأتي به عروض المهرجان، توجّب طلب مساعدة الدولة. لكن لمّا قابل أعضاء لجنة المسرح وزير التربية (كان يومذاك غالب شاهين) أعجب جداً بالمشروع وقال إنه سيتّخذ منه أساساً لإنشاء معهد المسرح في الجامعة اللبنانية.

جانين ربيز لم تكن تستسلم بسهولة. تحوّل مشروعها الغالي إلى فرع جامعي، فبدأت تفكر في بديل.

نحو دار للثقافة

هذه المرة لن يقتصر مشروعها على المسرح. حلمت بساحة ثقافية أو دار للثقافة يتلاقى فيها الجميع؛ دار للثقافة تعنى بالمسرح وبسائر الفنون. دار تكون ساحة مفتوحة للأفكار والإبداعات على مدار الأسبوع، تتلاقى فيها إنجازات متنوّعة كما تتلاقى أصوات متنوعة واتجاهات مختلفة. ساحة مفتوحة ومتواصلة لحياة ثقافية يومية، لحياة متكاملة في الثقافة والتفكير والإنتاج، للسجال والتفاعل وطرح المشكلات. ساحة تتبادل فيها الفنون وفروع المعرفة والهواجس السياسية والاقتصادية والاجتماعية، القضايا النسوية والتربوية والعلمية. تصوّرت داراً للثقافة كمعيش، أو كنوع من تفعيل الحياة الثقافية اللبنانية، وتفعيل التبادل الثقافي مع مراكز مهمة في العالم، في ما هو أكثر من السياسي ومن الحدث ومن المعرض والمناسبة. فقد آمنت جانين ربيز بتجمّع القوى المفكّرة والقوى الحيّة، وتمسكت بحرية الثقافة وآمنت بقوة الثقافة وفاعليتها. وظلت حتى النهاية تؤمن «أنّ الثقافة هي ما يغيّر الحياة» كما قالت في مناسبات مختلفة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ جانين ربيز استقوت دائماً بأصدقاء عارفين كانوا رفاق العمر وفي مقدمتهم المهندس واثق أديب والمسرحي منير أبو دبس والفنانين عارف الريس وهلن الخال والشاعر أدونيس، في المراحل الأولى خاصة. كما استضاءت بأفكار المطران جورج خضر والزعيم الراحل كمال جنبلاط، واستقوت دائماً بزميل الدراسة صديقها غسان تويني.

خططت جانين لنوع من جمعية أو شركة مساهمة تتألف من المثقفين بين فنانين ومسرحيين وكتاب وشعراء ومهندسين وموسيقيين وأصدقاء للثقافة. وكي لا يتم لأي

عضو الاستئثار بالإدارة والتوجيه بقوة عدد الأسهم، جعلت الحق في المساهمة لا يتجاوز عشرة أسهم.

اختارت مبنى قديماً من القرن التاسع عشر، على الطراز البيروتي المعروف. كان يتوسط بستاناً يشرف على المدينة القديمة، يقع في شارع عبد الباسط فاخوري بين محلتي الناصرة والخندق الغميق. أعدّت فيه قاعة واسعة متعددة الأغراض، للمحاضرات أو للعروض والمعارض. وهي قاعة طولها سبعة عشر متراً يرتفع سقفها ستة أمتار ونصف المتر. مساحة المبنى الإجمالية ٥٥٠ متراً مربّعاً. أمّا الحديقة فكانت مساحتها ألفي متر مربع .

اندفع عدد كبير من المثقفين والفنانين للإسهام في المؤسسة. وكان اجتماع التأسيس بتاريخ ٣١ تموز / يوليو ١٩٦٧، أما الافتتاح فكان في الخريف. وفي ذلك الاجتماع التأسيسي انتُخبت جانين ربيز مديرة عامة للمؤسسة التي كانت حلم عمرها: «دار الفنّ والأدب».

هكذا على غرار المسرح الكلّيّ الذي حلمت به في لبنان وعملت له وأعطت، تطلّعت إلى خلق المكان الكلّيّ، المكان الحيّ الذي لا يقوم ولا يحيا إلاّ بتفاعل الإبداعات وتبادلها وتحاورها وتقابل الأفكار والصور. ذلك المكان الكلّيّ كان هدفها الأخير.

فهذا المكان الكلّيّ مثّل في تصوّر جانين ربيز الحيّز الأمثل لتحريك حيوية ثقافية في البلد، عبر استقطاب جميع أنواع التعبير وفي مستوياتها العليا: من فنّ السجّاد (تابيسري للفنان المعماري لوكوربوزييه) والأيقونة، إلى اللوحة والمنحوتة، ومن مختلف اتجاهات الفنّ. ومن الموسيقى العربية والشرقية إلى الموسيقى الغربية.

ولم يقتصر النشاط على فنون الشعر والموسيقى والمسرح والتصوير. بل خططت لتكون الدار منبراً للقضايا الكبرى والمعضلات الفكرية والوطنية والاجتماعية والحركات الفنية الكبرى في العالم.

وعلى خطى «الندوة اللبنانية» مضت في اتّجاه الاهتمام بقضايا خطيرة مثل حوار الأديان، والمشكلة الطائفية. ونرى بعض أقطاب الحوار الإسلامي المسيحي الذين

تلاقوا في الندوة اللبنانية عام ١٩٦٥ أمثال الإمام موسى الصدر والمطران جورج خضر والشيخ صبحي الصالح والمطران غريغوار حداد يتلاقون في دار الفن والأدب عام ١٩٧٠ حول موضوع «القدس» وحول موضوع الطائفية.

في إطار دار الفنّ والأدب جيّشت جانين ربيز كلّ معنيّ بالثقافة في أفقها الشامل.

كانت الدار محلاً لحضور الجمهور وتفاعله على امتداد الأسبوع ومعظم النهار. تتزامن وتتلاقى فيها أنشطة متعددة. جعلت العلاقة بالثقافة غرقاً في مناخ، ومساءلة متواصلة ونقاشاً. اتّسع النشاط والعمل ليطول مختلف الأعمار ومختلف فروع المعرفة ويخاطب مختلف الأذواق والاتّجاهات، ليصدمها، يستدرجها للنقاش، أو ليروي شغفها وتساؤلها.

ويصحّ القول، إنّ جانين ربيز مَسْرَحَت الثقافة. جعلتها نوعاً من معايشة يومية وجزءاً من نسيج الحياة اليومية. إنه نمط مختلف من التفكير في الثقافة. هو تفكير في الثقافة بوصفها الرافعة وسبيل العقلنة واتساع أفق الرؤية وعمق الرؤية وإقامة التواصل الفكري. إنه المناخ الذي اعتبرته جانين ربيز مناخاً جديراً بلبنان وخصوصية لبنان ورسالة لبنان.

كانت الدار مسرحاً لتجاور أسئلة ودوافع وحاجات، جميعها تطلب المعرفة والاكتشاف، أو تطلب السجال والاعتراض أو تطلب ساحة لاختبار إبداعاتها وطرح أسئلتها. إنها ساحة المدينة، إليها يتوافد راغب في السماع والاكتشاف أو راغب في العرض والسجال.

إضافة إلى النشاطات الخاصة بالمثقفين وطالبي الاطلاع من البالغين كانت هناك حلقات التدريب والتجريب للصغار في مجالات متنوعة. تولى هذه الحلقات فنانون محترفون بارزون. حلقة المسرح مثلاً، أو مختبر المسرح تعهدته الفنانة نضال الأشقر ودروس التصوير والرسم تولاها الفنان جان خليفة ودروس العربية تولتها الكاتبة تيريز عواد بصبوص.

لقد تميّزت جانين ربيز بقدرة مدهشة على العمل المتواصل، على التنظيم الدقيق

والتفكير المتعدد. وكما قالت عنها الفنانة والشاعرة إيتيل عدنان: «كأنما كانت تشعر بقصر الوقت فراحت تناضل على جميع الجبهات». [١]

كان الداخل إلى الدار ينخرط في الجو الثقافي بدءاً من العتبة. لا يغيب حضور المثقفين ولا تتوقف المناقشات قبل المحاضرة أو بعدها، قبل دخول قاعة العرض وبعد الخروج منها؛ آراء المثقفين في كل حدث ثقافي تتلاقى تتعارض أو تتآلف. في الدار كان يتمّ اللقاء بأعلام الطليعة اللبنانية والعالمية في الأدب شعراً ونثراً، ولا سيما أقطاب الشعر الحديث، وفي المسرح والموسيقى والفلسفة والسينما وقضية النساء وثورة الطلاب والتحرر الاجتماعي، والهندسة والفنون.

غروتوفسكي، جان بير دى مانديارغ، ثيودوراكيس، آرابال، حسن فتحي، يوسف شاهين، مارغريت دوراس، نزار قباني، فرانسوا شاتليه، مكسيم رودنسون، صلاح البيطار، طريف الخالدي، بازوليني، شفيق عبود، أقطاب برلينر أنسامبل، وكاتب ياسين، منير بشير، مكسيم رودنسون، فضلاً عن كبار المبدعين اللبنانيين والمثقفين اللبنانيين والعرب المقيمين في لبنان أو الزائرين من مختلف الاختصاصات.

أمّا في ميدان السينما فقد تعدد المختصون الذين نظموا البرامج السينمائية بحيث تحضر الاتجاهات الإبداعية الجديدة وأفلام رواد الفن السينمائي من مختلف البلدان. فكانت هناك أفلام سويدية وصينية ويابانية وإيطالية وسوفياتية، وألمانية وفنلندية، وحتى سعودية. وكان هناك أسبوع أفلام جزائرية فضلاً عن الأفلام الفرنسية والأميركية والمصرية. في النتيجة قدمت الدار مئة وخمسين عرضاً سينمائيّاً لأفلام الطليعة في العالم. فقد عنيت بالسينما الطليعية وسينما الرواد في وقت واحد.

واعتمدت جانين، ومن شغل المناصب الإدارية بالتناوب، أسلوب الحوار والمحاضرات متعددة الأصوات ومتعددة الاتجاهات للتعريف بالقضايا الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية إجمالاً. ألقيت خلال أقل من ثماني سنوات مئتان وأربعون محاضرة.

---

(١) انظر الكتاب التذكاري، م. س. ص ١٦.

لمّا تسلمت الإدارة شخصيتان مثقفتان هما الفنانة نيكول حرفوش والشاعرة سامية توتونجي، كان نهج الدار قد اتضح واستقرّ، ورؤية المؤسِّسة جانين ربيز لم تغب عنها. فقد ظلت جانين فاعلة على مستوى البرمجة والدعوات خاصة. ومن أشهر الدعوات التي تعهدتها كانت دعوة المسرحي البولوني غروتوفسكي.

كانت الدار مفتوحة على القضايا جميعاً وعلى ما يتحرك في العالم. وخلال ثماني سنوات، بين ١٩٦٧ و١٩٧٥ كانت أضواء الدار مشتعلة يومياً. وكانت تتلاقى في اليوم الواحد نشاطات متعددة يحضرها جمع متنوع. تلاقى الشعراء المختلفون، وأقيمت ستون أمسية شعرية فضلاً عن الموضوعات الشعرية ومحاضرات الشعراء. وحضر المسرحيون المختلفون في ما بينهم ونُظمت لهم برامج ومناقشات مشتركة؛ كما حضر الفنانون المختلفون والتقوا في معارض مشتركة. وكما يعبر المهندس الفنان جاد تابت «انكسرت الجدران بين المكتوب والمرئيّ».

ولم تكن المعارض تغيب إلا لتجدّد. خلال السنوات الثماني من حياة الدار أقيم فيها تسعون معرضاً، بدءاً من معارض الشبان أصحاب العرض الأول، وصولاً إلى العرب الكبار أمثال أمين الباشا وشفيق عبود وهلن الخال وإلى فنانين عالميين أمثال لوكوربوزييه وحسن فتحي.

أذكر خصوصاً ذلك المعرض الشهير لأعمال سبعة نحاتين بريطانيين عالميين نذكر منهم: هنري مور وروبرت آدامز وكنيث إرميتاج ولين شادويك وباربارة هبوورث.

يومذاك عُرِضت أعمال هنري مور الضخمة مع أعمال باربارة هبوورث زميلته في حديقة الدار. هذا فضلاً عن معرض فناني مدرسة الباوهاوس الشهيرة التي أقامت التداخل بين الفنّ والحياة اليومية.

أرادت جانين أن تكون الدار مركز لقاء للقوى الإبداعية المحلية فتتبادل وتتفاعل، وأن تكون مركز استقبال مبدعين عالميين للتواصل مع اللبنانيين. هكذا كانت الدار ساحة مفتوحة على المعارف والقضايا.

وإلى هذا أعادت جانين ربيز الفنانين اللبنانيين المقيمين في فرنسا إلى التواصل مع

لبنان. وكنت بصحبتها مع أدونيس حين ذهبا يبحثان عن بيت فريد عواد في باريس كي تقيم له جانين معرضه الأول في دار الفن. لذلك قال عنها شفيق عبود: «لعبت دوراً كبيراً تخطى اهتمامها بالفنّ التشكيلي. (...) نشاطها غذى تربة أنبتت أزهاراً متنوعة كوّنت المشهد التشكيلي في لبنان»[1]. وكما قال عنها عارف الريس «استقطبت بديناميكيتها الأضداد».

كانت الدار مركزاً لتلاقي تيارات الثقافة العالمية في قلب بيروت. فقد كانت هناك نشاطات متعددة متنوعة في يوم واحد.

فـ«دار الفنّ والأدب»، كما هندَسَت جانين ربيز صورتها وأعطتها صيغتها، وكما وصفت رسالتَها، لم تكن محلاً للفنّ التشكيليّ حيناً وللموسيقى أو الملتقيات والمحاضرات حيناً وللمسرح حيناً آخر. كانت في المخطّط والمرتَجى والحضور، لهذه كلّها في حركة لقاء حيث الشعر والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية والمحاورات الفكرية والسياسية والمحاضرات تتلاقى تتبادل النظر وتتبادل الإضاءة، تتحاور ويبدو بعضها في مرآة بعض، وفي إطار من التفاعل الإنساني لا يستبعد جلسات المائدة وجلسات الصداقة. ولم يقتصر هذا المنحى في التبادل والتكامل على الفنون فيما بينها، بل نجده ظاهراً في توجّه «دار الفنّ والأدب» نحو المؤسسات الفنّية الأخرى، كما نجده متمثّلاً في رعاية اللقاء والحوار أو السجال بين أصحاب الاتجاهات المختلفة والمتباينة في المسرح، وكذلك بين طلاّب المعاهد المسرحية. وكانت هذه اللقاءات المسرحية من أوائل البرامج في «دار الفنّ والأدب»؛ إذ بادرت جانين ربيز، إلى دعوة المسرحي البولوني الشهير غروتوفسكي، بعد حضور مسرحية له في باريس. ونظمت لقاءه بعدد من المسرحيين اللبنانيين بعد تقديم مسرحيته الشهييرة «الأمير كونستان» في بيت الدين. فكان ذلك حدثاً مهمّاً في الحياة الثقافية. وكانت بعض البرامج منتَخَبَة

---

(١) في الكتاب التذكاري **جانين ربيز، نظرة إلى تراث ثقافي**، م. س. ورد في الفصل الذي أعدته الناقدة الفنية مهى سلطان بعنوان «معارض «دار الفنّ والأدب»: ربع قرن من العطاء رسمت ذاكرة بيروت الحداثة بعيون متمردة» (ص ٧١).

في ضوء الاحتياجات والتيارات المحلّية. نذكر أنها المرحلة التي برزت فيها الجاذبية البرشتية لكي لا نقول التيار البرشتي، إلى درجة أنه لم يبق مسرحي في تلك المرحلة إلا التفت نحو برشت بشكل أو بآخر. لذلك تحتّم أن يُعرَف مذهبه بشكل كامل وواسع معمّق يتجاوز المستوى الإيديولوجي إلى سائر الأبعاد الفنّية. هكذا قامت الدار بدعوة مجموعة من التقنيين والنظريين والفنانين في «برلينر أنسمبل» لكي يقدّموا، على مدى شهر كامل، عروضاً وأعمالاً ومحاضرات تكشف الأبعاد الفنية والتقنيات المتنوعة في مسرح برشت. من ذلك حلقات البحث التي شارك فيها جماعة من «برلينر أنسمبل» إلى جانب مسرحيين لبنانيين حول برشت والإخراج، وحول الفنون الجمالية في مسرحه؛ ولا سيما مداخلات إدوارد فيشر المهندس وفنان الديكور والشاعر وعالم الجمال الذي ترأس حلقة بحث حول العناصر المشهدية، كما قدّم دراسة حول القناع مع عرض نماذج وتطبيقات. أما فيرنر هشت فترأس حلقة بحث حول الأشكال والأزياء الحيوانية، بينما قدّم كارل هاين دريشر موضوع الجمالية في المسرح.

ومن مسارح أخرى جاء خبراء آخرون منهم جيرار هوف من جماعة ليفينغ ثياتر، فقدم دروساً في التعبير الجسدي. ومنذ شتاء عام ١٩٦٩ كانت الدار قد دعت فيرا أولشليغل والفرقة ٦٦ لتقديم أغنيات مأخوذة من ربرتوار برشت.

وجيء بمحترَفات مسارح عالمية ومعارض لمسارح الدمى أو الإيماء وغيرها من بلدان شكّل المسرح الركيزة المهمة لحضورها الثقافي.

إنّ قراءة لائحة النشاط المسرحي في «دار الفنّ والأدب»، من بين مئات العناوين التي تمثّل بها نشاط هذه المؤسسة في حقبة قصيرة نسبيّاً، تكشف ملامح مدهشة لمنحى التكامل.

***

هناك سؤال ظلّ حاضراً في كلّ تأمّل حول سرّ العلاقة بين جانين ربيز والمسرح: ربما وجب بهذا الصدد أن نشير إلى أنّ جانين، منذ وقت مبكّر جدّاً، مع نهاية دراستها الثانوية كتبت مسرحية، مخترقة نطاق هواها الرياضي، زمن افتتانها واستغراقها

في عوالم الرياضيات وما تتيحه من متعة عقلية ورؤية أبعاد لامتناهية (كما جاء في حديث لها مع مونيك سيبيل Monique Sibille في القناة الفرنسية لتلفزيون لبنان عام ١٩٧٠) [١].

في وقت مبكر من عمر جانين كانت قد أصيبت بصدمة نتيجة لفاجعة وقعت لإحدى زميلاتها في المحيط الدراسي، فلم تجد للتعبير عن غضبها واستنكارها لتلك الفاجعة وما جسّدته غير التعبير المسرحي. لا شك في أنها وجدت في فنّ المسرحية، هذه اللغة الحركية الحوارية الجدالية المصوّرة والمقترنة بمكان وزمان، الأقرب إليها. جاء هذا النص المسرحي باللغة الفرنسية يحمل عنوان «لميا وأنطوان». واضح أنّ هذا النص يدخل في مناخ الكتابة المسرحية لذلك العهد. وقد كانت المسرحية يومذاك شكلاً أدبياً واسع الانتشار موجّهاً للقراءة في الدرجة الأولى؛ كانت شكلاً لجأ إليه الشعراء وكتّاب المقالة والقصة، كما لجأ إليه رجال الدين وأصحاب الرأي. وكانت تلك المسرحيات تحتفل بالموضوع والنسيج اللغوي أكثر من احتفالها بالشروط الدرامية ومقتضيات العرض.

وشأن الغالبية من تلك المسرحيات لم تكن «لميا وأنطوان» تمتلك البنيان الدرامي الذي يسمح بإحيائها على الخشبة. هي نصّ يريد أن يصوّر واقعاً بما فيه من علل وإكراهات. وإذاً فإن أهمية النص لا تقوم في المستوى الدرامي أو المشهدي بل في مستوى آخر هو مستوى القصة والعبرة. مع ذلك إذا تناسينا الشروط الدرامية وجدنا عبارات الحوار مكثّفة تمتاز بالحيوية وبراعة التصوير، مبنية بناء منطقيّاً تحليليّاً متماسكاً.

تستغلّ الكاتبة الغاضبة هذا الحوار لعرض العقلية التقليدية برؤيتها للمرأة ودورها وقدَرها المرسوم الذي تخضع له، وكلّ ما يُمارَس عليها من قمع واحتيال على القانون حتى في واقعه المُجحِف. وتبرز الكاتبة التصورات الخرافية حول المرأة والزواج،

(١) انظر نص الحديث في الكتاب التذكاري، م. س. ص ص ٤١–٥٠.

وتعبّر عن خواء الحياة النسائية، فيما تقدّم صورة الرجل السلطوي وواقع التمييز بين الأبناء بحسب الجنس، كما تبرز عدم الثقة في علم النساء ودورهنّ في العمل. إنها تصوّر غربة الشابات الواعيات بهذا الواقع، الراغبات في اختراق هذا الحصار؛ إذ تضع على لسان البطلة تحليلاً ونقداً لهذا الوضع وللخطاب التقليدي حول المرأة. وتتوصّل صاحبة النصّ إلى نتائج ونظرات مبكّرة في نضجها ووضوحها، كأن تقول لميا لأنطوان، مفسّرة بسخرية ضغوط الأسرة والإصرار على إيقاف دراستها وتزويجها ممن لا ترغب فيه: «لا تنسَ أنّ جنسي هو مهنتي».

قصة المسرحية مألوفة؛ لكنّ جانين ربيز استطاعت أن تلخص في ذلك النص القصير الكثيف أوضاعاً وعللاً تمتدّ من دونية المرأة إلى البنية العشائرية الطائفية والفساد الاجتماعي والتساهل في الجرائم ضدّ النساء، والأساليب الشائعة للتهرّب من القانون. بل استطاعت أن تكشف نوعاً من تواطؤ أهل القتيلة مع المجرم لطمس الجريمة لاعتبارات السمعة والروابط العائلية والضغوط المالية، وفي النتيجة نوعاً من شرعنة ضمنية بل مكشوفة للجرائم التي تقع تحت عنوان متهافت ومراوغ هو «جرائم الشرف». وإمعاناً في النقد وكشف التناقض تجيء العبارة الختامية في المسرحية سخرية مرّة عندما يقول والد القاتل إنّ تقرير الطبيب الشرعي يؤكّد أنّ «الشرف» لم يُثلَم.

هذه المسرحية بحوارها التصويري ومنطقها الجداليّ تُظهر ما يتجاوز الوعي بوضع المرأة وما يتجاوز الغضب والصدمة من حالة المرأة إلى موقف معلَن والتزام يتهيّأ للمبادرة.

***

هكذا خططت جانين ربيز في بداية السبعينيات، لندوات ومحاضرات حول المسألة النسوية. طلبت مني يومذاك المشاركة في هذه الندوات إلى جانب مجموعة من أهل الفكر والنضال بين نساء ورجال، في مقدّمتهم حقوقية كبيرة ناضلت طويلاً من أجل قانون عادل يمنح النساء كامل الاعتبار الإنسانيّ هي لور مغيزل.

أذكر أنني فوجئت يومذاك بإلحاح جانين على الموضوع والأهمية التي أعطتها له. فوجئت بهذا الموقف المتشدد لدى سيدة لا تعاني من الإكراهات ولم تختبر الغبن والقمع الذي تتعرّض له النساء. في ما بعد تكشّف لي اقتران هذه الحماسة صميميّاً بموقف مبدئي لديها، وبسائر رؤاها وخياراتها المتمردة الرافضة لكلّ ما يحطّ بالشخصية الإنسانية ويقمعها على المستويات كافّة، امرأة كانت هذه الشخصية أم رجلاً.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ جانين في كل مرة نظّمت فيها ندوات حول قضية النساء أشركت فيها رجالاً من أهل العلم والفكر، ومن أهل الدين كذلك. فالإمام موسى الصدر ألقى محاضرة في شهر نيسان ١٩٧٠ بعنوان «المرأة العربية ومعركة التحرير». والمطران جورج خضر شارك عام ١٩٧٥ في محاضرات بعنوان «المرأة في المسيحية والإسلام».

ومرة ثانية وجدتني أشارك في برنامج حول قضية النساء أكثر اتّساعاً وأكثر طموحاً وقرباً من التجربة الحياتية والمعيش النسوي. كان ذلك في إطار مداخلات امتدت طول شهر أيار/ مايو ١٩٧٤. شاركَتْ في هذه المداخلات ناشطات عارفات في ميدان الدراسات والنضالات النسوية هن لور مغيزل وإلهام كلاّب وسلام مرتضى الحسيني وليندا مطر وإميلي نصر الله ويولا شرارة وجانين ربيز نفسها. كان العنوان العامّ للندوات «قضية المرأة اللبنانية وأفق تحررها». عالجت الندوات مسائل أساسية حياتية مثل «المرأة اللبنانية والعمل»، «المرأة اللبنانية والمجتمع» و«أفق عمل تحرير المرأة».

ولقد عادت عام ١٩٧٥ وخصّت موضوع حقوق النساء بسلسلة محاضرات بالاشتراك مع جريدة النهار، تحت عنوان «أسبوع المرأة الدولي»، شاركت فيه هدى بدران ورندا خالدي وسلام الحسيني وإميلي نصر الله وميشلين غلابير وكلير جبيلي وإلهام كلاب ونقولا صراف وإميلي فارس ابراهيم ولور مغيزل وجورج قرم وماري دبس ونخلة مطران وملينه توباكيان وفيرجيني تسوديروس. أعدد الأسماء لإظهار التجييش المتزايد لهذه القضية التي شغلت جانين ربيز كما ستشغلها الحرب التي

دمرت ينابيع الثقافة في لبنان حين دمرت النسيج الاجتماعي.

فالثقافة عند جانين ربيز هي بناء، وهي في الوقت نفسه مقاومة وصراع وتحدّ، وتطلّع إلى إنسانية أفضل.

***

صيف ١٩٧٥ دمر المبنى الذي يضمّ دار الفنّ والأدب وأُتلِفَت معه الملفات والسجلات التي تؤرخ لفوران ثقافي ضخم شهدته بيروت. وعلى امتداد ثلاث عشرة سنة بعد بدء الحرب، لن تهدأ جانين ربيز ولن تتوقف عن محاولات إيجاد مكان بديل لاستئناف نشاط المؤسسة التي شكلت حلمها ورهان عمرها. نظمت عدداً من التظاهرات الثقافية ولاسيما المحاضرات، في مواقع مختلفة؛ لكنّ عدداً كبيراً منها لم يشهد النور بسبب اشتعال المناطق بصورة مفاجئة. التظاهرة الكبرى التي عملت لها ونجحت في إقامتها بعد التأجيل، كانت المعرض الواسع والعام الذي جمع مختلف الفنانين اللبنانيين من سائر المناطق ومن جميع الاتجاهات والأعمار. التقى في ذلك المعرض تسعة وتسعون فنانة وفناناً في الصالة الزجاجية لوزارة السياحة. كان ذلك عام ١٩٧٨. أذكر يوم الافتتاح ولقاء الفنانين الذين باعدت بينهم الحرب. كان عيداً بل كان مثل معجزة.

استمرت جانين ربيز في محاولاتها لإقامة مكان بديل وإعادة إحياء دار الفنّ والأدب مولودها الغالي. فلما فشلت في الحصول على مساعدة من الدولة لتأمين مكان، قامت بأول مغامرة فعرضت أعمال الفنان حليم جرداق في صالون بيتها عام ١٩٨٧.

وإذ أيقنت باستحالة استعادة دار الفن والأدب مع استمرار الحرب، اجتمعت مع الأعضاء المؤسسين واتخذوا قراراً بحل الجمعية. هكذا مع توالي المحاولات والإخفاقات اتّخذت قراراً آخر بتحويل قسم من بيتها إلى مركز للعرض، مع ركن لقراءة الصحف العربية والعالمية. أعلنت ذلك في مؤتمر صحافيّ يوم ٢٩ شباط / فبراير ١٩٨٨. وكان افتتاح الموقع الجديد بمعرض للفنان أمين الباشا في اليوم التالي أي يوم أول آذار من السنة نفسها. هذا البيت هو الذي احتضن الأمل الأخير لجانين ربيز.

بعد وفاة جانين عام ١٩٩٢ قامت ابنتها ندين بكداش بتحويل ذلك البيت إلى «غاليري جانين ربيز».

***

نادراً ما نشرت جانين ربيز شيئاً مما كتبت. لم تنشر إلا لضرورات قصوى كالمشاركة في مناقشة قضية (كقضية النساء مثلاً) أو طرح قضية في تجمّع أو مؤتمر، أو شرح الدور المصيري للثقافة، كما كان الأمر أثناء الحرب. لم تتخذ صفة الكاتبة ولا كانت هذه الصفة بين طموحاتها، ولا بنَت تصوّرها لنفسها على هذا الأساس. ولكنها كتبت. تركت وراءها مقداراً كبيراً من الكتابات، هي عبارة عن تحليلات وتعليقات وتوصيف للحركة المسرحية وللأوضاع الثقافية؛ كتبت مقترحات ودراسات وصياغات ناجزة لمشروعات. ففي كل مناسبة كان لها رأي مكتوب. وكتاباتها هذه ليست مجرد مسوّدات، بل هي نصوص مكتملة مطبوعة غالباً على الآلة الكاتبة؛ وتتميّز بصياغة منطقية متماسكة في الرؤية، وتعليلات مفصّلة مبنية على ركائز وأدلّة. غير أنها لم تكن موجّهة للنشر وإن قُدِّم بعضُها للمسؤولين. بل إنّ كثيراً منها كان خاصّاً بها. كانت تلك الكتابات نوعاً من التفكير بصوت عالٍ أو نوعاً من صياغة الرؤية والموقف بوضوح وتبصّر؛ كانت نوعاً من خلق مسافة تسمح لها بالنقد والمحاكمة، ونوعاً من التحصّن ضدّ الارتجال، أو نوعاً من التفكير المكتوب والمحفوظ. كانت إلى ذلك نوعاً من شهادة.

أن نرسم صورة جانين ربيز يعني أن نستحضر ما قامت به، أي ذلك المجموع الهائل من الأعمال والمواقف والمساعي والمشروعات المدروسة والنظر في الأهداف القريبة والبعيدة. إنه رسم لصورة هذه المناضلة الثقافية المؤمنة بالأساس الثقافي الإنساني المنفتح الباحث، المؤمنة بالإبداع والحوار والتفاعل والألفة كأساس راسخ لمجتمع حيّ مبدع.

أذكر الاجتماعات التي عقدت بدعوة من المفكر والكاتب السياسي صاحب مؤسسة النهار الصحافية، غسان تويني، لوضع كتاب تذكاري حول جانين ربيز ودار

الفن والأدب [1]. أثناء تلك الاجتماعات حرّضت الأحاديث حول جانين ربيز وطبيعة حضورها أسئلة محورية حول الحياة الثقافية في لبنان، مقوماتها وشروطها وملامحها وأعلامها خلال ثلاثين سنة، بين أواسط الخمسينيات وأواسط الثمانينيات، أي حتى نهاية العقد الأول من الحرب الأهلية، كما استدعت المقارنة مع الزمن الحاضر. ولم يستطع معظم المتحدثين أن يحبسوا السؤال الملحّ: هل جانين ربيز ورعيلها ظواهر لم تعد ممكنة اليوم؟ وتطرّق البعض إلى خصوصية تلك الإسهامات والأساس الذي انطلق منه ذلك الزخم. ما الذي غاب الآن وما الذي فسد؟ لم يكن الهرب من الأسئلة الملحّة ممكناً. كأنما جانين كانت العنوان والحافز، لا للحنين وحسب، بل وللنظر الحادّ المتفرّس في الراهن ومشكلاته.

كانت جانين ربيز تدرك بوضوح أنّ البحث عن الأصدق والأساسيّ يجري في اللقاء والحوار الثقافيين، وأنّ ذلك هو المدخل المضمون للتفاهم والتآصر. ففي آخر نصّ لها، هو الذي أملته على حفيدتها قبيل موتها، ويجيء بمثابة تلخيص لتجربتها أو بمثابة وصية، تبيّن الأسس التي أنشأت بموجبها «دار الفنّ والأدب». وتقدم إحصاء لما قام فيها من نشاط، وتعرض لما لحق بالمؤسسات الثقافية في الحرب. في هذا النص تبيّن الدور الجذريّ للثقافة، في لبنان خاصّة؛ تبيّن كونها الأمل الأوّل لبناء مجتمع متماسك متفاهم يتحوّل تنوّعه إلى حيوية. هذه العلاقة بالكتابة تستدعي التأمّل وتستحضر إلى الذهن دراسة جانين للمسرح في ستراسبورغ والغاية من تلك الدراسة وكيفية توظيفها.

أثبت خاتمة النص المشار إليه في نهاية هذه الكلمة حول جانين ربيز و«دار الفنّ والأدب». فهو نص يكشف عمق اهتمامها بقضية الثقافة وعمق إيمانها بدور الثقافة؛ وقد وُضِع له في الكتاب التذكاري الذي سبقت الإشارة إليه عنوان هو «وصية جانين ربيز»، وقد جاء فيه:

---

(١) هو الكتاب الذي صدر باللغتين العربية والفرنسية عن دار «النهار» بعنوان **دار الفنّ والأدب: جانين ربيز، نظرة إلى تراث ثقافي**، بيروت ٢٠٠٣.

«نحن بحاجة، الآن أكثر من أي وقت، إلى الاهتمام بشؤوننا الثقافية:

من أجل دعم مبدعينا،

من أجل استنباط رسالاتهم وفهم الأزمة العميقة التي تعصف بلبنان والمنطقة بأسرها،

من أجل أن نطرح على أنفسنا أسئلة جدّية حول مفهومات من قبيل، النموّ والتطوّر، الشرق والغرب،

من أجل أن نكون متنبهين ليقظة الحضارات في العالم الثالث، بعد أن خنقتها طويلاً وأذلّتها الحضارة الغربية الباهرة. فلعلّ هذه الحضارات تتمكن من أن تقدّم للعالم قيماً أخرى وأسلوب حياة أكثر إنسانية،

من أجل أن نتحاور ونتواصل مع الآخر،

من أجل أن نغتني بالتنوّع،

من أجل أن نحارب كلّ عنصرية وتمييز على مستوى العرق والدين والإتنية والطبقة والجنس،

من أجل أن نتوقف عن الكراهية، ونتوقف عن التقاتل،

من أجل السلام في العالم.

هذه مهمات جسام. لو أمكن لنا التطلّع إلى تحقيق جزء ضئيل منها، سيكون لنا الحق في الاعتزاز».

الفصل السادس

أضواء

المطران جورج خضر
يوتوبيا العروبة البيضاء

«العروبة كانت نداء حرية، صرخة تمرد» (لبنانيات)
«القلوب مدمَّرة لأنّ أخي ليس معي» (لبنانيات)
«ففي التعدد جمال وتكامل والوحدة في التكامل لا في اللون الواحد» (لبنانيات)
لا بدّ من القول إنّ الإسلام في ثقافتنا جميعاً (لبنانيات)

تدهشنا كتابات جورج خضر وتأخذنا إلى الأسئلة الجوهرية. إننا في هذه الكتابات مع مفكر يصدر عن روح الشعر ويستحضر سحر لغته وثراءها، فيما يستلهم روح النصوص الدينية والقيم الإنسانية الرفيعة وشوق البشر إلى المتعالي، على اختلاف الدروب ومنابع الإلهام.

كتابه **لو حكيت مسرى الطفولة** يقدم مسيرة فكر ومراقي رؤية تستحضر الحدوس الروحية العليا، وتستعيد فجر عصر نهضوي نشر الأمل وبشّر بالحرية، لا السياسية وحدها بل حرية العقل والقلب.

يتوسّط كتاب جورج خضر **لوحكيت مسرى الطفولة** مجموع أعماله، ويقدم رؤية متماسكة متكاملة لما يحضر في هذه الأعمال متفرّقاً في صفحات وإشراقات. فهو نوع من سيرة فكرية تقدّم رسالة هذا المفكر ومجمل مواقفه. وقد رأيت التمهيد للكلام

على الكتاب بلمحات حول بعض أعماله التي نشرت كمقالات، بمناسبات دينية حيناً، وفكرية اجتماعية سياسية غالباً، أو بصدد فواجع ممتدة في الزمن مثل القضية الفلسطينية وهزيمة ١٩٦٧ ثمّ الحرب الأهلية اللبنانية بعد ذلك؛ إذ صدرت أعمال جورج خضر في أجواء كوارث وطنية بدءاً من المأساة الفلسطينية حتى الحرب اللبنانية. وهو ركّز تصوراته ومثله في وطنه الذي يتألم من أحوال يرى أنها يمكن أن تكون ركائز للحب لا للحرب.

هكذا يقارب المشكلة اللبنانية التي اتّخذت وتتخذ مظهر الصراع الديني، مقاربة ثقافية، مرجعها المثل الدينية الإنسانية؛ وهي مقاربة تبرئ الأديان وتتهم تاريخ الحروب وتاريخ المؤسسات وجمودها المزمن، وتراكم سوء فهم الرسالات الدينية واستغلالها في سياسات ضيقة تفتقر إلى روح الدين وإلى رحابة الأفق الإنساني.

ويتركز جانب من همه وسؤاله حول معضلة فكرية اجتماعية أخلاقية تاريخية، تتمثل في التعصّب والتناحر على أساس الطرق المختلفة للتديّن، والسبل المختلفة للقصد الواحد. وهو في ذلك يبيّن الغرابة والخلل بل انعدام الفهم في التعصب؛ مع أنه انطلاقاً، يرى في التعدد غنى وتكاملاً. يقول:

«ففي التعدد جمال وتكامل والوحدة في التكامل لا في اللون الواحد. والتعدد في المشارب مصدر من مصادر الإبداع، فكثير من الإبداع أتى من التنافس الخيِّر على الحسنى. والتعدد يشحذ الفكر (...) ففي الأصل يتوق الملهَمون إلى الاختلاف إذا قبلوه ثراء (لبنانيات ص٤٨).

وفي «لبنانيات» كذلك:

«أن نكتشف لكل دين بل لكلّ مذهب حضوراً للوطن خلاّقاً معطاء هذه هي الدعوة اللبنانية بامتياز. أن نقبل نموّاً ثقافيّاً فريداً ونفحات في كلّ متّحد دينيّ بروح مصالحة إنسانيّة عميقة صادقة فهذا هو خصوصنا وهذه هي خدمتنا في المشرق وفي العالم».
ذلك أننا «ميراثات روحية متمايزة، كلّ منّا ينتمي إلى تراث بالنعمة أو بالثقافة، بالتديّن أو المجتمعية» (لبنانيات، ص ٢٠٥).

هذه الرؤية الملهَمَة الرحبة العائدة إلى المنابع، إلى ما قبل تواريخ التناحر والحروب الدينية، هي، بوضوح، رؤية نهضوية.

«النهضة» هنا لا تعني مجرد التقدم. ولا هي تَشَبُّه بالنهضة الأوروبية لأنّ لهذه قيمها المختلفة. بل هي تطلّع إلى استئناف النهضة العربية التي انطلقت في معظمها وفي الدرجة الأولى على أيدي مسيحيين. إنهم مسيحيون خرجوا من تراث العصور التي عانت من الحروب الصليبية والحروب الدينية، تلك الحروب التي حفرت الهوة بين الأديان وقضت على ما كان بين رجالاتها من تعاون ولقاء في المعرفة.

لذلك سوف تُقرأ نصوص جورج خضر طويلاً، للأمل أو لبرء الجراح، وباستقلال عن مناسباتها، ولا سيما تلك التي تلتقي في كتابه «البنانيات» (دار النهار ١٩٩٧). وهي مقالات نُشرت بين ١٩٨٦ و١٩٩٧ في جريدة «النهار».

***

أستحضر في ذاكرتي هذا الصوت، بشكل خاص، عندما كان يصلنا زمن الحرب الأهلية، متوهجاً بآلامه وإيمانه متألّقاً بالرؤية البعيدة العميقة. وكنت أطالع كلماته بينما تحاصرنا أصوات المدافع والراجمات.

كنت أقرأ باندهاش هذا الصوت الذي إن هزته الحرب فلكي تزيد عنده حدة الرؤية. ومع توتّر الحزن تُعظِّم عنده سموَّ الأفق والإلحاح على المحبة وعلى المودة بوصفها معرفة متبادلة. كنّا نطالع كلماته المضيئة، على خلفية دمار وظلمة وحرب لا نرى لها نهاية لأننا لم نقرأ لها منطقاً ولا أفقاً أو معياراً.

بعض مقالاته، في فرط تعاليها واستشرافها، كانت تبدو أحياناً، على حافة العبث. لهجة كانت تكشف غربته وسط عالم الحرب، غربة هي من الشدة حتى لتعصى على العزاء.

وكنت أقول، هُوَذا متكلم بالحكمة وسط الجنون. أتذوّق في كتاباته أسرار جمال لغوي وأستضيء بنور فكري، فأستمدّ الأمل من هذا المنطق الملهَم المتجدد والإيمان الراسخ بقدرة البلد وأهله على النهوض وعلى اكتشاف نعمة القربى. هذا متكلم

بالحكمة ونور الإيمان بالإنسان، ينزل في معترك الصحافة اليومية، وهي الخائضة في الأهوال وتناقضاتها، ليكتب عن تديّن صافٍ متعال و«إله واحد» «خالق الكلّ»، كلّي المحبة والرحمة؛ يكتب غيرَ يائس من الأمل في انهزام العصبيات العمياء وسائر حوافز التذابح، ويعلِّم أنّ «الدنيا في كل أطرافها واحدة وأنّ الأصول واحدة». (**لوحكيت مسرى الطفولة**، ص ٧٠).

كان الأمل يلوح مع قراءته. وكنت أقول، في رحاب هذا التفكير يمكن أن يجد الجميع طريقاً، أكانوا من هذا المنهل أو من أيّ منهل آخر.

فحيثما كنّا، ثمّة على مرمى وعيٍ لنا، بحر المحبّة المحيط.

المحبة، حتى بمعانيها الدينية، ترد هنا عند جورج خضر، بمعنى ناموس الجاذبية الحاضنة للكلّ، بتعدد مناهله، والماثلة كمركب رجاء.

كان جورج خضر يصدر عن هذه الرؤية، والحرب المريعة الدائرة لا توفر قيمة ولا تحترم مقدَّساً. وكنّا في ظلام لياليها وهول نهاراتها، نقرأ هذا الإيمان بالإنسان وبلبنان القلوب المؤلَّفة، كضوء في ظلام العبث، فنستمد أملاً.

ومع أنّ جورج خضر مُنتَمٍ ومُرتسِم، يحمل رتبة كهنوتية عالية، غير أنّ صوته، في تعاليه وعمق فهمه، لا للدين وحده بل للتديّن إجمالاً، وللأديان خاصة، وللدين الإسلاميّ تحديداً، قد رأى لكل طقس أو عبادة أفقاً يتجاوز كلّ تخم، ومساراً كونياً يصله بالمختلفين. بل رأى في التعرّف والفهم والاقتراب من المختلف طريقاً إلى الحقّ. ومن هنا كانت مواقفه الرئيسية وخطوطه الفكرية المبدئية المشرقة، ولا أشير بهذا إلى موقفه من العروبة والقضية الفلسطينية فهذان موقفان بديهيان عنده ومن أركان تفكيره.

إنه الرائي الذي يستلهم الكلمة المقدسة ليلتمس مجد الملكوت في التاريخي، ويدرك وحدانية الإله وإنسانية الحضور في تنوّع الصلوات وتعدّد مذاهب المصلّين.

***

منذ وقت مبكر، نشر جورج خضر (الذي سيصبح منذ عام ١٩٧٠ مطران جبل لبنان للروم الأرثوذوكس)، كتاباً بعنوان **فلسطين المستعادة** (١٩٦٩، منشورات النور،

بيروت). وهو مجموعة مقالات كانت قد نشرت تباعاً في جريدة «لسان الحال» البيروتية لصاحبها الصحافي الراحل جبران الحايك. هذه المقالات سجلّ يوميّ لاستجابات فكر نيّر هاجسه وهمّه القضية العربية؛ القضية التي رافق جورج خضر أحداثها بتأمل وتحليل منذ الآمال التي سبقت حزيران ١٩٦٧ مروراً بالهزيمة حتى صعود العمل الفدائي. يتخلل ذلك مناقشة فكرة تدويل القدس والدفاع عن عروبتها، والرد على بعض كتّاب الغرب في حملتهم على العرب كفرانسوا مورياك، ومناقشة أفكار الصلح والسلام، وتفنيد أسطورة العودة و«حق العودة» الذي تتستّر به إسرائيل لإنكار الوجود الفلسطيني والحق الفلسطيني تفنيداً يعتمد نصوص التوراة نفسها، وذلك بموضوعية تحافظ على احترامها لليهودية كدين. وفي ختام الكتاب محاضرة بعنوان «المسيحية والعرب» هي عبارة عن قراءة تاريخية للقاء المسيحية بالعروبة.

هذا مفكر يلتزم القضية العربية بلا تحفظ. ينطلق من نظر يترجم رسالته ككاهن التزم استقراء وجه المسيح في الكون.

فالمسيح في رؤية الأب خضر «ليس اسماً أو نظاماً أو مؤسسة ولكنه قيمة وفعل»، وهو لا يتخذ وجهاً واحداً ثابتاً بل «يُواطن ويُعاصر»، «يبدع، لا يقلد الوجه الذي اتّخذه في بقاع أخرى» وأزمنة أخرى.

هكذا فإن خضر فيما يقدم رؤية إنجيلية للقضية العربية يعطيها بعداً يتجاوز الحدث اليومي والمستوى السياسي والصراع القومي وحتى البعد التاريخي، لكي ينهض إلى المستوى الإنسانيّ المصيري والميتافيزيقي. فهو في **فلسطين المستعادة** يرى أنّ العرب في موقف «اللا الرافضة»، «اغتربوا عن الدنيا بسبب طلبهم الحق»؛ وهذا التأزم يجعلهم «معنى الكون».

هذا الموقف الذي يجد مراجعه في مبادئ إنسانية عليا هو وليد نظرة مسيحية معينة:

مسيحية مرجعها الأول المسيح وأمثولاته. مسيحية بدئية بريئة من العقد التاريخية وتاريخ الحروب الدينية، بريئة من صراع المذاهب. هي مسيحية أنطاكية، مسيحية

البدايات، مسيحية ما قبل ارتفاع الحدود ورسوخ الطقوس أو جمودها؛ هي من زمن الانبهار الأول أمام الإشارات الإلهية، زمن الرؤيا واندماج الروحي بالزمني. مسيحية تعانق الأرض والناس أيّاً كانت عقائدهم، على الأخص ما كان خارج الحضارة البيضاء التي تحاول الاستئثار بتمثيل المسيحية؛ إذ كما يرى الأب خضر، «العالم الثالث هذه الصرخة من العدل، فيه من الحقيقة ما هو أبعد وأعمق من كل الحضارة البيضاء لأنّ الحقيقة دائماً من نار».

وإذا كانت الحقيقة «من نار»، في نظره، فهي حقيقة بشرية حية متفاعلة متحركة، أي غير منفصلة عن التجربة المعيشة. هي حقيقة لاحتضان البشر وإضاءة الطرق، لا للتسيّد بأي شكل من أشكال القوة والقمع. ولذلك كانت، في نظره، مسيحية الجهد والبحث والمعاناة والصيرورة. مسيحية المعرفة والكشف الدائم والالتماس الدائم لتجليات الحقيقة. ليست مسيحية تهبط فيها الألوهة من السماء على بشر مستسلمين، بل ينهد إليها الإنسان بجهده وعذابه وتوقه وحركته المتصاعدة الفاعلة. ففي رؤيته، أمام المسيحي العربي مطلّ على أفق الألوهة، على الحق بكل معانيه، مطلٌّ يتمثل بالمعنى الإنساني الحضاريّ الأرفع للقضية العربية. هذه القضية لا يحتضنها ويرتفع بها غير «نهضة» جديدة. فالحلم النهضوي لا يغيب في أعمال خضر عن أفق النظر، وإن لم يصرِّح باسمه كي لا يقع في الحنين والشعار.

وحتى القداسة ليست عند خضر محصورة في الفضائل التقليدية كالصلاة وغيرها؛ لأن الطريق إلى القداسة تمرّ في هذا العالم وعبرالآخر خاصّة، ولأنها «صلاة كبرى تعميرنا الأرض». هكذا يستعيد خضر للحياة على الأرض كامل نبلها وكامل بعدها الروحيّ، ويغدو تعمير الأرض وبناء الإنسان بمثابة عبادة، إذ ما دام الخالق قد أعطى نعمة الحياة على الأرض، فهذه الأرض وهذه الحياة هما ما ينبغي التزامه وصونه.

الصلاة، في هذا النظر، فعل في العالم، التقاء بالآخر الشبيه والمختلف على السواء، نضال من أجل حقّ، واتّحاد بأرض هي جسد بنيها.

هذه المسيحية هي، في رؤية خضر، «في ديمومة سعي». إنها تخض الإيمان الراكد

المطمئن المكتفي بما يعرف وما يتبع ويقلّد، لتتحول به إلى إيمان حركي قلق باحث يبدأ كل لحظة من جديد؛ إيمان يشهد ويلتزم وينزرع في ما يتجاوز حدود المعابد، في ما هو أبعد وأوسع من الطقوس، خارج الشعارات، خارج الرموز والأشكال أو ضمنها. إيمان ينزرع بين الناس، في آلام المضطَهَدين المقتَلَعين. فالله، كما يرى خضر، «مرتبط بالتفجرات الخلقية والفنية والعلمية القائمة في العالم، وهذه هي، بمعنى ما، بعض حضوره في الكون»، لأنّ «الإبداع اليوم مرحلة من مراحل ارتفاع الإنسان وسموّه، حضورٌ خفيّ للمسيح بالعالم».

هذا الموقف الفكريّ الذي يتجلى علاقة حركية دينامية داخل الجماعة المتنوّعة هو ما يمنح الكل حيويته، وما يعزّز الوحدة والتبادل في التجمعات الإنسانية. في هذا المجتمع الذي تبنيه «المحبة» التكافلية التكاتفية، لا تنسحق الوحدات الصغرى الدينية أو الإتنية بل تتناغم وتندمج في الكل الوطني أو الإنساني.

هكذا يضعنا جورج خضر، في كتابه عن فلسطين، كما في سائر كتبه، في مهبّ دفعة روحية أخلاقية صاعدة، دفعة لانهائية، دفعة لاتصل، لا تستقر، لا تعرف المحطات الأخيرة، تبقى حركة في اتجاه المطلق، لأنّ لوعة الألوهة هي ما يتأجّج في الناس؛ إنها لوعة الحق أو ما يسميه «لوعة السماء».

لو حكيت مسرى الطفولة

هذا الكتاب الصادر عام ١٩٧٩ عن دار النهار للنشر (والذي أعيد طبعه عام ٢٠٠٣) يتقدم، بداية، في كثير من الخفر، بوصفه سيرة شخصية، كما يوحي العنوان. لكن سرعان ما نكتشف أنه لا يقدم سيرة حياتية فعليّاً إلا في الصفحات الأولى منه.

هل تعمّد الكاتب هذا المخطط فبدأ سيرة حياتية لينطلق من الذات الجسد المعيَّن والمنبت والطفولة واختبارات المحيط الأولى وقضايا هذا المحيط، فتكون هي المرقى لمسيرته الفكرية؟

الكتاب بمجموعه، أكثر من سيرة شخصية؛ ويرمي إلى أبعد من تسجيل وقائع حياة. إنه يقدم مسيرة فكر وأمثولة حياة. فهو مسار اختبار وتأمل؛ بطله الذي يُكَنّى عنه بـ«الصاحب» يخترق دروباً ومواقع متباينة، قبل أن يغرق في العزلة ثم الغياب ولا يبقى غير صوته المتواري خلف رسائله.

وفي النتيجة يرسم الكتاب مسيرة، ورؤية لا تخفى ملامحها الرسالية. ولا أعني بها رسالة يُكلَّف بها الكاتب أو يُصطَفى من أجلها. ولا هي رسالة وُلد ليؤديها.

إنها رسالة ترتسم في وجدانه وتتكامل يوماً فيوماً من صميم التجربة والتأمل في التجربة.

هي رسالة لزماننا؛ رسالة يصوغها الكاتب كمساءلة ومراجعة واختبار نفسي روحي ثقافي.

«الصاحب»، كما يقدمه الكتاب، يستحضر إلى ذهني «نبيّ» جبران خليل جبران،

وما يماثله من تأملات بشرية تعليمية تطمح إلى رؤى فلسفية أو متعالية. لكن مع الانتباه إلى أنّ «صاحب» جورج خضر أو «نبيّه» إنسان من الناس؛ يبدأ من أرض التجربة التي يبسطها الراوي على لسانه كجزء من الرسالة. ليست لهذا «الصاحب» أو «النبيّ الزمنيّ» صفات مسبقة أو مواقف ومواقع مسبقة وجاهزة أو سابقة على مضمون الرسالة؛ لا نرى فيه نبيّاً (مثل إشعيا) ولا رسولاً (مثل بولس) منفصلاً أو متعالياً على التجربة والتفاصيل والحضور في جسد العالم.

كما أنّ «نبيّ» جورج خضر أو «بطله»، إذا اعتمدنا الاصطلاح السرديّ، الذي يحضر كضمير غائب ويسميه الراوي «صاحبي» هو المتعلّم دائماً، الناهض بدءاً مما يتعلّم، القادر على استئناف البدء والتصاعد عمقاً.

يطرأ على «حضوره» تطوّر حين يغيب أو ينسحب من ميادين التجربة والحضور المباشر، ولا سيما النضالي الميدانيّ والعمليّ. إذ عندما تغرّب وابتعد وتقنّع بالمجهولية وتوارى، في النصف الثاني من الكتاب، بدأ يتكلم بـ«رسائل» تصل من مجهول المكان؛ وأخذت تحضر في «رسائله» لهجة التعليم ويغيب الخصوصيّ. في هذه المرحلة داخَلَ شخصَه التباسُ الحضور والغياب، وتوارى الحضور المباشر وراء المعنى قبل أن يحين الغياب الغامض المباغت.

«بطل» جورج خضر أو «صاحبه»، في مراحله الأولى، يحلّل ويبني على تجربة وتأمل، ولا يُجمِل في عبارات وحكم مطلقة. من هنا، إنّ ما أصفه مجازاً بالنبوّة هو نبوّة أرضية فكرية، أو هي صرخة روحية شخصية طالعة من أرض التجربة، مهما جنحت باتجاه التصوّف أو التعالي الروحي على الأشكال وعلى جسدية أو تجسدية الكنيسة في رموز. هذه «نبوة» لم تكن جاهزة وهابطة من أيّ سماء، بل هي تبحث عن طريق يصعد بدءاً من الإنسان. «نبوّة» تبحث خارج الكنيسة التقليدية ومراتبها، وتريد لطريقها أن تصل بها إلى مسيح الناس البسطاء. فالمسيح فيها حاضر، لكن في كينونة السالك، في وعيه وفي أفق الطريق.

والبعد الشخصيّ هنا، للمتأمّل أو السالك، مقصود ليكون النهوض من معيّن، لا من

فكري مجرد أو مقدّس أو مفترض، وصولاً إلى متجاوز وعامّ؛ ليكون الجسد والمنبت والتجربة منطَلَقات الرحلة.

من هنا أهمية البداية على قصرها: البداية من أسرة وبيت وحيّ ومدينة بكل مكوّناتها، ومن محيط متعدّد، ومهنة وأسواق ومدرسة. البداية من معيش ومن تاريخ وتراث.

***

تطلّ الشخصية المرويّ عنها، في هذه البداية، في صورة الطفل الذي كان، وهو يبدأ اكتشاف محيطه وعالمه. تأخذنا الصفحات الأولى من السيرة في مراقي هذا الاكتشاف. طفولة تتغلغل في الأسواق وأزقة المدينة، لا لتقدم أغراضاً وصفية محضة، بل لتقدم مسيرتُها ملامحَ الإرث الذي اغتذت به شخصية «الصاحب»، والمعرفة الأولى التي كوّنت هذه الشخصية، والأسس الأولى لمسيرتها الروحية.

القسم الأول إذاً حياتيٌّ يوميّ مبنيّ خطوةً خطوة. الطفل الذي سيكون «الصاحب» هو ابن واقعه وتاريخه. ابن الانفتاح على جيرانه. الأديان في هذه الرؤية تتجاور تتحابّ ولا تتناحر أو تتطاعن. الأديان هنا لها جذر واحد في تسامي الإنسان نحو الخالق الواحد:

«كان يهرول دائماً عن يمينه حيث الطريق تنبسط أمامه كلّية الضياء. وكان عند مجيئه منها قبيل الظهر، يرى جموع المصلّين يسجدون وينتصبون في مسجد الحيّ، من خلال النوافذ. مرّةً شعر بفرح كبير لمّا سمح له الحاجب في مسجد سيدي عقبة في القاهرة أن يحضر صلاة الجمعة كاملة وكان قد عرفه على النصرانية» (ص٦).

والراوي لا يتجاوزالإجمال في كلامه على المدرسة الأولى التي كان «الصاحب» يقصدها، ثم تلك الفرنسية التي انتقل إليها.

إنها ذاكرة ألفة وبساطة، ووعي بالمدينة وروحها؛ بخارطة الروابط والعواطف فيها، وبشكل من العمران والجوار الحميم، بينها صور مختلفة متجاورة متآلفة للصلاة والتواصل (هذه هي الصورة التي ستستهدفها الحروب).

ويجيء تقديم هذه اللوحات وسرد هذه الوقائع ، في اقتصاد بلّوريّ، وخفر لغوي

يميل إلى البساطة فيسمو بها ويشفّ. وتتقدم صور ومقارنات ضمنية تتوالى، بين الجمال السرّي للكلمة الملء وكسرة الخبز التي تضمر في معنى الجسد والشراكة رؤيا الطريق بين المادّيّ والمجرد، بين المحدود واللامحدود.

هكذا تكون المسيرة ارتقاءً واكتشافاً؛ لا وقائع جاهزة تهبط من معرفة متعالية، بل تصعد من تجربة ومعاناة، إذ لعلّ الشخصيّ في هذا السرد مقصود ليكون بناء الرؤيا نهوضاً من معيش وشخصيّ حميم.

فالإنسان هنا، في هذه البداية، إنسان معيّن يصعد من حقيقة أصلية معيشة تلتمس مرقاها وأفقها في سَمْت إنسانيّ وضياء ربّاني. و«البطل» (الفني أو حامل المعنى) يقدم حياته ومسيرته كأنه يقدم قرباناً.

إنها نبوية دنيوية إذاً، ملتفتة إلى الأرضيّ، في مزاوجة دائمة بين المقدّس واليومي، بين كلمة الله والكلمة البشرية.

***

هذا السفَر في اتجاه الجوهري، إذ يتمثّل في البلّوريّ، هو أكثر من نقد للتعقيد في التماس الجمال، والغنى الشكلي كأسلوب في التقرّب من اللامتناهي. كأنّ هذا التقرّب من الله بالبساطة يغرّبه عن السائد الشائع المعقّد لدى بني البشر.

فقيم البساطة، بمعنى الصفاء والتخفّف من التعقيدات والظواهر، ليست عنده شكلاً للحضور الفردي وحده. هي في الوقت نفسه شوق ضمني إلى كنيسة معنوية أو فوق مادية، حتى ليتساءل:

«أيكون أقرب إلى قلب المسيح أن يترك المرء كلّ حضور في الكنيسة المحسوسة؟» (ص ٣٢).

في «كنيسة الروح» يلتمس «الصاحب» أجوبة عديدة. فالأشكال المادية الجغرافية للحضور، وللحضور المستقلّ أو المنفصل والمعزول بجدران سياسية، يرفضها إحساسه. ويشمل هذا أشكال الحضور المعزول كلها، حتى ما كان قوميّاً:

«الوطن المسيحي كان في إحساس صاحبي بدعة لا سياسية وحسب بل روحية في

الدرجة الأولى. الوجود المسيحي الشرقي إنما هو وجود مع المسلمين وفي إطارهم التاريخي الحضاري» (ص ٣٤)، إذ «المهم أن يصير بلده إنسانيّاً» (ص ٣٥)، ولأنه «رأى أنّ المسيحية التي صمتت كثيراً بسبب الرزوح آن لها أن تتكلّم الآن عن نهضة بلسان عربيّ فصيح تشرح نفسها. وقد رفض هذا الرجل قول القائلين أن أبَتِ العربيةُ أن تتنصّر. ولعلّ صديقي لم ينتسب إلى كلّيّة الآداب إلاّ ليجعل بين الناس رسالة المسيح تنطق بالعربية».

لا يكتمل هذا التصوّر دون أن يرسم خضر الموقف والرؤية السياسية الاجتماعية لعلاقة المسيحي بمواطنيه غير المسيحيين. يعالج فكرة «الوطن المسيحي» ليقول:

«كان يكره فكرة الوطن المسيحيّ لأنه كان حرّاً من عقدة المسلم، وكان متمسكاً إلى أقصى حدّ باستقلال المسيحية عن كل أرض وحضارة «(ص ٣٥) فالمسيحيّون «لا يقيمون معادلة بين الكنيسة وأي تكتل زمني للمسيحيين» (ص ٣٦). لأنّ «حركية المسيح تنفر من تزكية الأوطان باسمه» (ص ٣٧).

لكنه يرفض مقولة «أهل الذمة» حتى لو كانت قد منحتهم الحماية خلال قرون. أما في مفاهيم العصر الحاضر فيرى فيها شفقة، «وكل إشفاق تعالٍ». (فوق ما في هذه المقولة، لا سيما في مفهومات العصر الحاضر وقيمه، من تهميش إنساني سيادي، سياسي وحقوقي وقانوني. فالانتماء الوطني هو انتماء إلى أرض وشعب بصرف النظر عن الدين).

لكن لا بدّ من أن يطول تصوّر «الصاحب» القضايا والخطوط الرئيسية التي ترسم موقع المسيحيين في الدولة الحديثة اللبنانية بالأخصّ، وترسم نوعية حضورهم في تاريخ الدولة الإسلامية ماضياً.

فهو في غير موضع يعتبر المسيحيين شركاء في البناء الحضاري والإداري والعلمي والطبي والاقتصادي للدولة الإسلامية التي تأسست مع الفتح العربي؛ [فضلاً عما كان في القرون الأولى من غلبة حضورهم الثقافي التقني الصناعي المالي الزراعي والهندسي العمراني الفني والحضور الإنساني الاجتماعي. وبذلك ساندوا الدولة

وعجّلوا في نهضتها واتّساعها].

فقد تولّى المسيحيون العديد من الدواوين، على غرار أسرة منصور بن سرجون الدمشقي وأجيال عديدة منها؛ وهي الأسرة التي تولت الإدارة المالية، ومن سلالتها كان القديس يوحنا الدمشقي (٦٧٥-٧٤٩)، الذي شغل منصباً مهمّاً في مرحلة من شبابه قبل أن يترهّب، ثم في ما بعد يطوّب قديساً. بينما تولّى المسلمون مهمات السلطة والقضاء والفقه والسياسة والشعر والفتوحات والعسكر إجمالاً قبل أن يدخلوا ميادين العلم في وقت لاحق.

هذا التاريخ هو ما حضر في تصوّر مفكّري النهضة الذين تجاوزوا في تفكيرهم الهُوى والشروخ التي خلّفتها الحروب الصليبية في طرفي الصراع، وكان أولى ضحاياها مسيحيو الشرق ثم القسطنطينية التي نُهِبت ودُمِّرَت واحتُلت مع الحملة الرابعة.

إنّ يقظة العروبة التي نادى بها لبنانيو عصر النهضة تُضمر تجاوز الشروخ التي أوقعتها الحروب الصليبية وكذلك الذين حاربوها والذين انتصروا عليها كردود فعل ومن جاء من بعدهم. كما تُضمِر يقظةُ العروبة الالتفاتَ إلى مستقبل مختلف. بهذا المعنى يقول خضر في كتاب آخر: «العروبة كانت نداء حرية، صرخة تمرد».

في هذا المنحى يسوق خضر في كتاب **لوحكيت مسرى الطفولة** على لسان «الصاحب» كلاماً على «عروبة بيضاء لا تتنكر للتراث الشرقي القديم ولا إلى الإنسان المعاصر المبادر» (ص ٣٨). وفي هذا السياق نفسه يعتبر «الوطن الصغير الذي ينتمي إليه مسرحاً ممكناً لهذا الحوار الطيّب».

***

كتاب **لو حكيت مسرى الطفولة** الذي يقدّم الوقائع على لسان الراوي، لا يثبت عناوين للمراحل، ولا يصنفها فيما يحكي عن «الصاحب». لكننا نرى هذا «الصاحب» يتغير ويتطور في سلوكه وخياراته الحياتية العملية والنظرية، والأصح في الطرق التي يختار أن يسلكها وصولاً إلى مراميه، وإن كانت مراميه ومثله لم تتغير.

فتغيير الطرق هنا يقع في مستوى التجارب، والبحث عن أقربها لبلوغ المرمى أو

المرام. لأن المرمى ماثل منذ البدايات. ولا بدّ أن نلاحظ أنّ واحدةً من الطرق لم يُلمِح إليها ولا اقترب منها، بل لعلّه لم يترأّف بها كلما جاء ذكرها في هذا الكتاب، وهي طريق المؤسّسة الكنسيّة واختيار سلك الكهنوت.

هكذا وخلافاً لما يمكن أن نتوقع والكاتب مفكر كاهن لم يطلب «الصاحب» الحقيقة في الكهنوت أو بين الإكليروس، بل سيقول عن هذه المؤسسة: «كأنها المكان الأمثل لدحر العبقرية وإطفاء الموهبة». (ص ٤٨) ويراها أشبه بالأحزاب. ثمّ يقول:

«المسيحيةُ مَدينة في بقائها إلى هذه النعمة التي تجعلها غير ملتصقة بصورة (...) لأنّ الخلق في النّفحة لا في النّظم» (ص ٥٠).

هذا يعني أن يبقى «الصاحب» مؤمناً «بالعمل الذي يغير البنى تقويضاً وتطويراً».

وهو ما يدفع إلى التساؤل؛ إذ إن جورج خضر لمّا نشر هذا الكتاب كان قد رُسم مطراناً لجبل لبنان. هل كان ينقد الإكليروس كمؤسسة؟ أم صيغة من صيغ الرهبنة؟ أم الرهبنة التاريخية؟ أم ينتقد حصر طرق البحث عن «الكلمة» والنعمة في الرهبنة وفي المؤسسة؟ أم يريد التوكيد على أنّ الله لاينحصر في دور العبادة والمؤسسات، بل يقيم في القلوب البسيطة؟ إذ يقول «ولاح له أنّ الحياة المسيحية هي في الأشخاص الذين يحيونها» (ص ١٣) وأنّ «الله يسكن القلوب كما يحلو له» (ص ١٤)، ما يعني أنّ «الصاحب» يلتمس النور في صحبة البسطاء الكادحين والفقراء وفي العفوية وحرية التأمل والعبادة.

***

هذا ما يضيء دلالات المرحلة الثانية في حياة هذا «الصاحب». إنها مرحلة الغوص في التجربة الاجتماعية وحياة العمّال. إذ بعد تخرجه من الجامعة ورحلة المعرفة الفكرية والتخصص في آداب اللغة العربية والتميز في اللغة العربية، بدافع الرغبة في معرفة القرآن، وقوة حبه لهذه اللغة، سنجده ينعطف انعطافة غريبة ومباغتة. ينقلب إلى «عالم ما قبل الكتب»، عالم العمل اليدوي ويدخل محترف نجار فيتعلم حرفة النجارة.

هذا الانكفاء من نطاق المعرفة الأكاديمية إلى الحرفة اليدوية في صورتها البدائية،

هو انقلاب من الذهني الفكري المجرّد إلى اليدوي؛ من مجتمع المتعلِّمين المرشَّحين للمراكز في الدولة وللمكانة الاجتماعية، إلى عالم البؤس والظلم. فكأنه بذلك يعلن أنه ضدّ المعرفة التي تُتَرجَم إلى مصالح وطبقية معرفية أو اجتماعية؛ ضدّ المعرفة المنفصلة عن المعيش وعن بسطاء الناس، ويعلن أن المعرفة عنده هي ما يقوم في طريق الناس.

هكذا فإنّ تمرُّد «الصاحب» على وضعه في طبقة المتعلّمين، هو في معناه الأخير تمرد على امتيازات معنوية وفّرتها الطبقة. من هنا أنّ هذا التمرُّد يقترن بتمايز ثقافيّ آخر يبعده عن «التديُّن الكَذوب المرتبط بالولاء لوجهاء طائفته»، «إذ لعلّ الطغيان زاده قناعة بأنّ فقراء القوم سادة المؤمنين» (ص ٤٦).

هذه الخطوة الانقلابية في حياة «الصاحب» وخياراته تبيّن أن حياته ستمضي في اتجاه مستوى آخر من التديّن، هو التدين أو التفكير الدينيّ الباحث عن الناس، والباحث عن وجه المسيح خارج الطبقات والمؤسسات والدروب المطروقة، الباحث عن المسيح في العدل والمحبة. وهذا ما يجعله ينعطف انعطافة كبرى متخلياً عن مكتسباته ليخوض تجربة العمل الجسدي والتعب الجسدي، والدفاع عن الكادحين.

***

يختار حرفة النّجارة إذاً. هل كان هذا الاختيار سمة اقتداءٍ وتذكيراً بتاريخ؟ إلى الحرفة اليدوية سيعود، إلى ألف باء طريق العمل، إلى البداية وتعب الجسد.

ومن معايشة العمال في شروط حياتهم نفسها سيدخل معترك العمل النقابي، وربما يكون قد انخرط في حزب عمّالي دون أن تظهر في النص إشارة واضحة إلى ذلك غير نقده للتحزّب والأحزاب.

في هذا المعترك، شارك في التظاهرات العمالية وواجَهَ القمع والتهديد. ضربه العسكر وسبّوه، وديس بعض رفاقه تحت مصفّحة. هكذا اختبر مجمل ظروف العمال في مختلف صورها. لكن التنظيمات والأحزاب التي تُحرِّك العمال وتستغلّهم خيّبته. ووجد أنّ الحزب بصورة عامة، مؤسسة، وهو يحوّل كل حركة إلى مؤسسة، ويُمأسِس الفكر بل يعلّبه. وبهذا يقيم «الصاحب» مسافة وتمييزاً بين واقع العمل والعمال، وبين

الإطار السياسي الذي يدّعي تمثيلهم. لذلك اعتزل العمل النقابي واعتكف يتأمل بحثاً عن «حقيقة تُعاش حيث تُطلَب الحقيقة»؛ فالحقيقة ماثلة بين الناس ولا تحتاج إلى مؤسسة لتعبر عنها.

***

ها هو «الصاحب» يتكشّف عن ثائر اجتماعيّ، في خياراته الأخيرة: أي الحرفة اليدوية، بعد اعتزال الطبقة والجامعة والرتبة العلمية، والالتحاق بحركة العمّال. إذ مع أنّ التنظيمات قد خيّبته، فإنه يبقى مؤمناً بإمكان العمل السياسيّ مهما كانت الخيارات، بل بضرورة العمل السياسي مع الخيارات الخاصة فيقول: «من هنا لا تُسَوّغ التضحية به [العمل السياسي] في سبيل انتهاج الفكر المجرّد أو الحياة الروحية وحدها» (ص ٥٠).

نجد «الصاحب» هنا يعْبُر بحرية من الديني إلى الاجتماعيّ السياسيّ ومن هذين إلى الدينيّ. لا يقيم الفواصل ما دام الدين لا يقيم عنده بمعزل عن ضمير الإنسان ووعيه. ففي رؤيته، إذا كان الديني، بما هو محبة، ملهمَ الاجتماعيّ، فإنّ الاجتماعيّ هو الصرح الذي ينهض عليه الدينيُّ وبدءاً منه يكون ما يسمّى «التقوى». هنا لا «تقوى» بلا محبة واندراج في جسد الاجتماعيّ الذي يبدأ من الناس البسطاء.

هكذا لن يوقف الصاحب البحث عن صور وأطر لتمثُّل المسيحية في الحياة الاجتماعية. ولا يتوقّف عن رفض العزلة والانكفاء. وهو يرى أنّ المسيحية، مع كونها «غير ملتصقة بصورة»، فقد «عملت لدينامية المجتمعات مثلما لم يعمل سواها»، ما دام «الخلق في النفحة لا في النظم» (ص ٥٠).

بهذه الرؤية لم يُرضِ «الصاحب» المناضلين السياسيين ولا المتعبّدين الزاهدين في العمل السياسي وقد «حصروا الأبدية في نطاق الهياكل» (ص ٥١). ويكون بهذا التميّز من الطرفين قد آل بنفسه إلى اعتزال الطرق السائدة.

***

في هذه العزلة التي تفصل بين مرحلتين كبيرتين في حياة «الصاحب» وخياراته،

يتأمل سائر وجوه التجمّع الإنساني والعلاقات الإنسانية والحراك السياسيّ.

يتخذ هذا التأمل منحى فكرياً نظريّاً يشمل عدداً من جوانب الحياة والاجتماع والسياسة.

فبعد تأمله في أحوال المتعلّمين والإكليروس والعمال والمناضلين، كان لا بدّ أن يقدم رأيه في العلاقات الأُسَرية، وفي ظاهرة الحركة النسوية التي انطلقت منذ أوائل القرن وتعاظمت بدءاً من السبعينيات. وله في الموضوع آراء على كثير من الاعتدال والعقلانية، والمرجع الذي يعلنه هو موقف المسيحِ السمح من النساء.

آراء «الصاحب» في هذا الموضوع تتناول أولاً، وخاصّةً، الوجه الذي اهتمّت به الأديان ومن خلاله تناولت وضع النساء، أي الوجه الأخلاقي الاجتماعي. يقول: «لم يعتقد يوماً أنّ جنساً من الجنسين أرسخ في رذيلة أو فضيلة، وإن كان ثمّة امتياز فيؤول ذلك إلى ظروف حضارية متباينة كثيرة» (ص ٥٢).

كذلك يتطرق إلى مسألة الكفاءات فيقول: «المرأة والرجل سواسية وقدرتها على العطاء على كلّ الصعد أمست واضحة وكذلك مبادرتها واقتحاميّتها. وما يبدو بخلاف ذلك إنما هو ناتج عن وضعنا الحضاريّ» (ص ٥٣).

وانسجاماً مع هذا الموقف يقول:

«بسبب من هذه الرؤية كان صاحبي فقيراً إلى أناس كثيرين اكتشف ضياء الله عليهم وكان بينهم نساء» (ص ٥٩).

نلاحظ الأهمية الكبرى التي يمنحها الكاتب للوضع «الحضاري» لدى الحكم في مسائل على قدر كبير من الأهمية والحساسية.

الوضع الحضاري معيار ماثل في الكتاب وشرط قائم في خلفية كل خطوة ومقترب. سياق الكتاب وتسلسل مواقف «الصاحب» تسمح برؤية هذه المعايير وفهمه لدلالة «الوضع الحضاري»: إنه في نظره كلّ ما يشكّل عامل سموّ وتقدّم، وما يحقق شروط عدالة ومساواة. من هنا أن العامل الحضاري الذي يقدر أن ينهض بالدينيّ والأخلاقيّ معاً، يشكل في حال تدهوره خطراً على الدين وعلى المجتمع.

رسائل الغربة

«الصاحب»، بعد هذا الاعتكاف ومجانبة كل ما سبق ذكره من الجامعة وأوساطها والإكليروس، في المرحلة الأولى، ثمّ الحرفة والنقابات والأحزاب، في المرحلة الثانية، يرحل.

يرحل خفيفاً بلا إعلان ولا وداع. الرحيل هنا خروج من الخيارين الاجتماعيين الميدانيين، بعد خيبة التجربة.

وإذ يطلب «الصاحب» الغربة فإنه يطلب المجهولية وعدم الظهور وحتى عدم التعبير. يختار عملاً مادياً محضاً يقوم على حسن النطق بالعربية دون تقديم فكرة أو رأي. يختار هذا العمل لأنه يبقيه على صلة باللغة العربية التي أحبها.

لكنّ للرحيل دلالات عديدة لا تنفصل عن سِيَر الراحلين في الأرض وطقوس السفر وخلع الارتباطات والمناصب والأشكال. الرحيل هنا أقرب إلى رحيل المتصوفة. لكنه في الوقت نفسه رحيل الثائر وانفصاله.

يرتسم هذا «الصاحب» أو «صاحب» الكاتب، في خطّ سلالة من «أبطال» السِّيَر والرموز الفكرية. «صاحب» جورج خضر من هذه السلالة، التي بينها زرادشت نيتشه ونبي جبران وكبار أنبياء الفكر. لكنّ رسالة هذا «الصاحب» تنتمي إلى كاتبها وتجربته في إذكاء الحوار والعناق بين الأبدي والتاريخي المعيش. رسالة تصعد من بين الناس ولا تهبط عليهم.

المفكر الكاتب هنا لا يصطنع أحداثاً وحالات من خارج المألوف الثقافيّ ولا من خارج السياق الاجتماعيّ؛ لا يلتمس الخياليّ وغرابة الرمز. لذلك لا يدفع بـ«صاحبه»

إلى الصحارى أو «الكهوف»، ولا تنتظره سفينة للرحيل نحو ينبوع غامض أو أفق متجاوز. بل يجعله الكاتب يسوّر نفسه علائقيّاً؛ وفي نطاق العمل الغفل ينسحب من الحياة الاجتماعية.

من هذه المجهولية الاجتماعية ينطلق الفكر في تأملاته ويسافر صوت «الصاحب» نحو صحبه في الوطن. ومن هذه العزلة وهذه الغربة المزدوجة، سيوجّه مجموعة رسائل إلى صديق، ثم تنقطع الرسائل فجأة. الصديق سيتولى انتخاب عشر من هذه الرسائل وينشرها مكثفة في كتاب **لو حكيت مسرى الطفولة**.

الرسائل أو الرسالة

كيفما قلبنا جذر الكلمة «ر س ل» أحالتنا إلى معاني الإنباء والتعليم والتوصيل. وهي في الوقت نفسه مُثقَلَة بمحمولات دلالية يصعب حصرها؛ تمتدّ على حقول الرؤية والتأمل والتعبير والاتّصال. وهي تستدعي دلالات المسافة والبعد، وانفصال الكلام عن صوت المتكلم وجسده، وعن لحظته الراهنة، وقابلية الكلام للامتداد في الزمن، وامتلاك حركيته المستقلة ومخاطبة المختلفين. وهي من ثمّ تمتلك سرّ القراءة المتجدّدة والتأويل المتجدد والخضوع لإضاءات متعددة، وإذاً لنموّ غير محدود.

وعلى الرغم من أنّ صاحب «الصاحب» مارس، على العكس، ردّ الغزير الشاسع إلى ما اعتبره محدداً، فما كان ذلك ليحول دون النمو الطبيعي للرسائل أو الرسالة التي لا يحكمها الطول ولا مقدار التفاصيل. فهذا الإرسال المطلق المنعتق من الحدّ فعلٌ خطير يكتنفه الغموض، ومجرد قراءته دخول في سحره.

هذه الرسائل يُفترَض أنها نظرات من أفق التجربة؛ التجربة متأمِّلةً مشفَّفَة، يرسلها هذا الذي يتوارى وراء الأفكار والمواقف والحالات.

في قسم الرسائل هذا، تتواصل وتتكامل تحولات «الصاحب»: يغيب البعد الواقعي من حضوره الجسدي العيني. وعلى الرغم من حضوره المفترض في مكان عمل، فإنه يفقد حضوره الاجتماعي في إطار علاقات.

لكن، مع أنه اختار المجهولية وعدم التعبير، وعدّد الحجب، فإنّ رسائله ستصل

ولو ملخّصَةً محجّبة. وفي هذه الرسائل تتبلور أو تبرز توجهات «الصاحب» ونظراته.

إننا، مع هذه الرسائل، أمام وجهين للموقف يتعارضان: وجهٌ يعدِّد الحجب، ووجه يكشف الخفيّ ويرسل الرسائل. وتنبع من وراء حجاب البعد والحياد كشوف وعلامات موجَّهة إلى الصحب في الوطن. هي تأملات في شؤون الحياة وأبعادها.

وبقدر ما تتعدّد حجب الصاحب وأقنعتُه ويغيب جسده وحضوره الاجتماعيّ يسطع الصوت حادّاً حاسماً: «ومهما يكن مستواك الثقافيّ فأنت غير معذور إلّم تعرف السياسة بصورة تؤهّلك لإدراك ما يتحكّم بمصائر الناس وما يجعلهم في تقدّم أو تخلّف» (ص ١٣٥).

هذا العنف هو إعادة نظر في مبادئ ومرتكَزات أخلاقية وقانونية. إعادة تنسف أسساً ومواضعات وأحكاماً. ويمكن وصفه بعنف معنوي أخلاقيّ ضد العنف الماديّ؛ إذ إنه يصل إلى درجة رفض العقاب وكلّ ما يتصل بثقافة الثأر والقصاص الجسديّ وبتر الخاطئ: (ولا ريب لحظة أنّ خادم الإنجيل رهين الإنجيل بحيث لا يقاضي أحداً ولا يبارك سلاحاً أو جيشاً» (ص ١٣٨).

وهكذا بقدر ما ينفصل «الصاحب» ويبتعد تتسع الرؤية وتعلو؛ ويزداد الصوت حدّة وجذرية. تصبح اللهجة حاسمة.

هنا لم يعد التعليم يكتفي بنصوص الدين وبالقدوة؛ ولا بدّ للمتعلّم من الارتماء في مصير الناس. يقول «فإننا في وقت من الأوقات، لا نستطيع أن نفهم الكلمة [بمعنى المسيح] ما لم نصغ إلى صراخ المعذّبين» (ص ١٣٤). والإصغاء إلى صراخ المعذّبين عنده يعني ما هو أكثر من التعاطف: يعني إلى ذلك، تعرية الأوضاع.

لا تتوقف الرسائل عن تحجيب صوت «الصاحب» إذ يُعْلمنا متلقّي الرسائل في النهاية أنّ ما حسبناه نصوصاً تامة ما هو إلا خلاصات استمدّها المتكلم (صديق الصاحب) من الرسائل الأصلية لصاحبه. وبذلك تكون الحجب والأقنعة قد تعددت منذ البداية:

حجاب المجهولية وغياب الاسم خلف لقب غفل (الصاحب)، قناع الدخول في حرفة النجارة بلا شارات شخصية ولا تميّز، حجاب السفر، حجاب المجهولية في

العمل الأخير، حجاب الرسائل إلى صديق (هو بدوره مجهول في النص) ينوب عن جمع الغائبين، حجاب الترجمة والتلخيص من قبل شخص المتلقي المتكلم بالنيابة.

هكذا تدريجاً، يمعن «الصاحب» في التواري وراء الظلال، ظلاً بعد ظلّ؛ أو يلتحق بالمعنى والخطاب ليصير كلمة قبل أن يغيب الصوت ولا يبقى غير أنوار فكره تومض في وعي القارئ.

بل نرى حياة هذا الصاحب بكاملها تتبع هذا المسار، وتتحرك من المعلومية والتعيُّن في اتجاه اللمح والرمز فالغياب. لأنه إذا كانت شخصية الصاحب في الطفولة ابنة بيئة وحي ومدرسة وظروف واختبارات، فإنها كلما اقتربت من الرجولة تجردت وشفّت وغلب عليها التأمل والمحاكمة العقلية، ثم توارت وراء الكنايات والحجب وأقامت في المجهولية، بل تجردت، وتحولت إلى أصوات ورسائل ورؤى وإلى ضمير، وأمعنت في التواري حدّ الغياب.

لكن مع هذا التواري المتعدد والإنابات المتعددة والالتباسات أو التداخلات، والكلام نيابة عن غائب هو بدوره صوت لغائب، تشتعل المعاني وتتوهج من وراء الحجب التي ما تعددت إلا لتعدد المعنى والقراءات؛ وتنبجس الرؤى موجة بعد موجة.

في هذه الولادات المتجددة للصاحب وفي حضوراته المتوالية، تتكشّف للكتاب بنية تذكّر بالأيقونة، حيث الوجه يستدعي الوجوه، والخطوط قراءات وإشارات تومئ إلى آفاق المعاني وألوانها، لنستجلي أسرار تلك الحياة المترنحة تحت قلقها وهواجسها، المتداخلة بحلمها وبمثالها، المتوهجة في ضوء إلهامها الشخصيّ، المسربلة بإلهام عُلْوي. فنبصر أَرَقَ «الصاحب» عبر ذلك وهو يتلمّس طريقه ويلتمس وجه «الصاحب» الأعلى الذي اخترق العالم وتمثّل فعلَ محبة. ويكون الكتاب، أو حياة «الصاحب»، هي نفسها بمثابة قربانه،إذ كلُّ روحٍ وثّابةٍ مأخوذةٍ بالمطلق قربانُها في ذاتها.

٢٠١٠

أنسي الحاج
ضوء في خليج العواصف [1]

من جهة الحرية جاء. اختار الهامش الجاهز لاستضافة الأحرار المتمردين، الهامش الذي احتلّه عبر التاريخ خوارج ورافضة ومتصوّفة وشعراء وثوّار وقرامطة وهراطقة وشعوبيون وسامريّون ومنبوذون. الهامش الذي طلعت منه الحركات والثورات في الشعر والفكر والسياسة.

ومن جهة الحلم جاء، حالماً كبيراً، بكل ما اكتسبه الحلم في القرن الأخير من محمولات إبداعية وثورية. طفل الحكاية، طفل الحقيقة الذي أبصر الملك عارياً فصاح من خارج حجاب الوهم والخوف.

عشرون سنة من مغامرة الصدق وشجاعة قول الحق، ومعارضة كل سلطة ظالمة، ومحالفة كل ذي قضية. عشرون سنة هي العصر الذهبيّ الخاطف لدولة الحلم، لدولة تحقّقت في لبنان بموازاة دولة السلطة السياسية والأجهزة الإدارية، معارِضةً لها وكاشفةً لتناقضاتها المزمنة؛ دولة هي التي صنعت مجد لبنان الحديث وفرضت هيبته. إنها دولة الثقافة وركنها القوي الصحافة.

ليس هذا السِّفر [**كلمات، كلمات، كلمات**] كتابة عن مرحلة، بل كتابة مرحلة،

---

(١) نُشِرت هذه الكلمة كمدخل لكتاب أنسي الحاج **كلمات، كلمات، كلمات** الذي صدر عام ١٩٨٧ عن دار «النهار».

أنسي الحاج شاهدها ومن أبطالها الباهرين. إنه كتابة دولة الحلم والثقافة يوماً يوماً وقضية قضية. إنه الكتابة كما آمن بها أنسي الحاج وبشّر بها، مع رفاقه المبدعين الحداثيين، تجربةً وتحرّراً وكشفاً وتحليلاً وفعلَ حياة، فعلاً تاريخياً وتأريخياً في آن واحد.

وتكفي مراجعة المادة المنتَخَبة من صفحاته في «الملحق الأسبوعي» لجريدة «النهار» بعنوان «كلمات، كلمات، كلمات»، حتى نرى أنه لم يقع في لبنان بين أواسط الخمسينيات وأواسط السبعينيات حدثٌ له قدر من الأهمية، على المستوى العام أو الثقافي، إلاّ أدلى برأي فيه.

لم تزر لبنان شخصية ثقافية ذاتُ وزنٍ إلاّ حاورها أو ناقشها. لم يكتب كاتب كبير عن لبنان أو فلسطين أو العرب إلاّ انبرى له. لم يصادَر كتاب، لم يحاكَم كاتب أو فنّان، لم يُبعَد كاتب لجأ الى لبنان، لم يُهمَل كاتبٌ أو فنّان بسبب أفكاره وانتمائه، لم يُضطهَد مفكّر في سبيل أفكاره إلاّ كان أنسي الحاج حليفَه في معركته. ولم يصدُر كتابٌ مهمّ أو عملٌ فنيٌّ أو علميّ مهم، أو بادرة مهمة، لم يظهر كاتبٌ حقيقي أو فنّان حقيقي دون أن يحتفل به. لم يصدر قانون يتّصل بالحريات أو الكتاب، لم تجر انتخابات، لم تقُم حركة طلاّبية ولا مشكلة طلابية أو مسألة تربوية، في نطاق جزئيٍّ أو شامل إلاّ كان له رأيٌ وموقفٌ ونقاش. إنّ كتابة فهرس للقضايا التي ناقشَها هي تأريخ لمعارك الفكر الحرّ في مرحلة كاملة. وفهرس الأعلام في كتاباته لن يختلف كثيراً عن سجل الإبداع والمبدعين.

لم يتراجع عن الخوض في مشكلة لبنانية ناريّة أو شائكة مهما بدت العواقب. وأي مشكلة لبنانية ليست نارية أو شائكة؟ من «قصيدة النثر» وتداخل الأنواع الأدبية، والمسرح التجريبي، الى الطائفية والعلمنة، حتى هوية رئيس الجمهورية، ونقد الفكر الديني، وهوية لبنان، مروراً بالمدارس الخاصة والإرساليات، والحريات الخاصة، وحرب العرب على الفدائيين وحرية المرأة. هذه جميعها، على دقتها والحساسية العامة إزاءها، خاض فيها خوضاً سافِراً مباشراً، بلا رمز ولا أسلوب استعارة أو تعميم،

لأن التعميم والاستعارة، في المجال السجالي، هما أحياناً كالخطابي، نوع من التمويه والهرب من مواجهة الواقع، ونوع من قمع المعيش اليومي الراهن أو نوع من التعالي عليه.

لذلك كانت لمقالاته خصوصية القدرة على الدخول الحادّ المباشر في مشكلات الساعة، دون أن يغيب الأفق التاريخي الذي تتحرك فيه، وهو ما أكسبها خصوصية التأثير المباشر والتفاعل المباشر.

ولطالما هوجم واتُّهِم ومُنِع في بلدان عربية. ولقد حوكم، وهُدِّد بالقتل في لبنان، وجرت محاولة لاغتياله بسبب محاضرة جريئة؛ لكنه لم يبارح موقع المتمرّد، ولم يتنازل عن دوره كحارس الشرف للفكر الحرّ. كتب العصرَ الذهبيَّ لدولة الثقافة في لبنان باللوعة نفسها، بالوله نفسه، وبالانجراف الذي كتب به قصائد الحب والموت. وتداخلت هذه المعارك وتلك القصائد وتجاورت في وحدة الحُمَيّا ووحدة الإيمان ووحدة المنبع.

كانت صفحة «كلمات، كلمات، كلمات»، تناقَش في مجالس المثقفين وفي التجمّعات الطلابية الجامعية والثانوية، وفي المقاهي والنقابات كما في السهرات. وقلّما التقى شخص في إطار الثقافة بآخر إلاّ بادره: «هل قرأت أنسي هذا الأسبوع؟».

بهذه «الكلمات» تكتسب أسطورة المثقف حضوراً حيّاً مشخَّصاً؛ أسطورة المثقف كما ترسّخ مفهومُه منذ يوتوبيات القرن التاسع عشر، المثقف كقوة رؤية ورأي، كسلطة أساسية في الدولة الديموقراطية؛ المثقَّف كمولّد للأفكار، محرِّك لها ومتعهد لحريتها في النمو والتفاعل؛ المثقف كمُمَحّص للشعارات، كمجدد للكلمات بما هي «أساطير» تختزن التجارب، كضامن للحرية والتجدد الأخلاقي، كقارئ لأحلام الناس وكاشف من ثم عن الحقيقة في بعدها التاريخي الحسي، أعني المثقف كراء ومؤرخ.

«تلك كانت أيام الحلم الممكن» كما يقول يوسف حبشي الأشقر في روايته **لا تنبت جذور في السماء**.

أجل، تلك كانت أيام الحلم الممكن!

يوم كان لبنان بمثقفيه الأحرار أوّلاً، بصحافته الحرّة وبهامش الحرية الذي أتاحته للثقافة المحاولة الديموقراطية، منصةَ قضاءٍ للفكر الحرّ، ملاذَ الأحرار العرب المضطهّدين، مركزاً لاستقطاب المفكرين، ملتقى المبدعين ووطنَهم المختار، المنبرَ الذي شهد سجالات القرن، المسموحَ منها والمحرَّم.

يومها كانت بيروت بجامعاتها الخمس الكبرى ثم الست تموج بأفواج الطلاب من العالمين العربي والإسلامي، وبأساتذة من أنحاء العالم، تتلاقى فيها الأفكار والتيارات في الأدب والفكر والسياسة، لا لقاءً في مصب، بل تقاطعاً وتفاعلاً في مِحرَق خلاق.

وفوق الأنفاق السرّية التي نشط فيها المهرّبون والجواسيس وسماسرة السياسة والطوائف، كانت تعلو أصواتٌ بالحق، وتُعلن أنّ الحقيقةَ ملك الناس حيثما كانوا. يومها كانت بيروت المنبرَ المعياريّ، مختبرَ النظريات وكشّافَ الاتجاهات. حمل مثقّفوها مشعلَ الفكر النقدي الذي تناوبَتْه بيروت والقاهرة بشكل أخص، لذلك كانت بيروت في تلك المرحلة قائدةَ موكب الإبداع والتغيير.

«كلمات، كلمات، كلمات»، تختزن ذلك العهد الفوّار وتشكّل إسهاماً مميَّزاً فيه. تكشف مجمل القضايا التي طُرحت، والصراعات التي دارت. تعرّي كثيراً من المتناقضات التي اكتنفت نشوءَ الدولة اللبنانية والدولَ العربية في القرن العشرين، والمتناقضات التي تولّدت عن بنيانها؛ كما تترسّم الغليانَ الذي استتبعه وعيُ تلك التناقضات، وتغذّي حركة الفكر النقدي التي تشكل البعد الفكري – السياسي لحركة الحداثة.

تُقدِّم هذه «الكلمات» بذلك تخطيطاً عريضاً للتحولات الفكرية التي رافقت التجربة الديموقراطية، ونقداً لمآزق هذه الديموقراطية، وإلحاحاً على أسسها الغائبة. وإذا كانت هذه المقالات خوضاً يومياً مباشراً وحيّاً في معركة الحرية والثقافة في لبنان، فإن رؤيا نظرية فكرية – سياسية ترتسم عبرها وتُستنبَط من سياقها. وأكتفي هنا بالإشارة الى مرتكزات أربعة أساسية من مرتكزات هذه الرؤيا، ألح عليها أنسي الحاج وجعل همَّه إظهارَ ترابطها المصيري. هذه المرتكزات هي:

– المثقف، كمفكر نقدي، ركنٌ أساس في بناء الديموقراطية.

– التربية التي توحِّدُ الفرص وتقوم على بناء الشخصية الحرّة المبدعة قاعدةُ الديموقراطية.

– الديموقراطية العلمانية هي الشرعية الوحيدة الممكنة لدوام حياة الدولة اللبنانية وازدهارها.

– الترابط حتمي بين عقلنة الدولة وتجريدها، كقوانين ومؤسسات، وبين تحرر الفرد على المستوى الشخصي والفكريّ السياسيّ.

***

بدأ أنسي الحاج الكتابة والدولة اللبنانية تنهضُ بعد الاستقلال، حاملة إرثاً من المشكلات ناءت به الدولة العثمانية نفسها. مع ذلك تحركت بطموح تحديثي ديموقراطي وتطلُّع الى التميُّز من محيطها. ونهوضُ الدول وتطلُّعُها الى التميز، سواء جاء ترجمةً لحركة قومية، أو في مناخ حركاتٍ قومية تجتاح المحيط الجغرافي البشري للدولة، ترافَق دائماً مع توالد قدر كبير من الأساطير والشعارات والرموز، ومع تضخّم في لوائح المقدَّسات والمحرَّمات. هكذا أخذت مجموعة من «الأساطير» تتكون حول لبنان؛ وأخذت عناصر من الأرض اللبنانية والدولة اللبنانية تتحول الى رموز مقدسة. وبدأت حقب وشخصيات من التاريخ اللبناني تدخل في القداسة. بل إنّ بعض مقوّمات السلطة اللبنانية كادت، في بعض العهود، أن تتحول الى طواطم. «الدستور» نفسه اكتسب اسماً بمحمولات دينية: «الكتاب». كان هذا يحدث تماماً حين تضخّم عدد الخبراء وبولغ في ادّعاء العلمية والتحديث. ولم يكن التحديث أكثرّ من نقل مؤسساتٍ وبنى عن النموذج الغربي تحت عنوان الديموقراطية.

غير أن أطروحة الدولة الديموقراطية، كالأطروحة القومية، كانت منذ الاستقلال أملاً كبيراً فيها توظّفت الأحلام المتطلّعة الى مناخٍ من الحرية والعدالة والتساوى في المواطنية، مناخ يجد فيه الجسمُ الاجتماعيّ عافيتَه ووحدتَه. (والدليل على ذلك الجاذبية الخاصة لكل قائد سياسي أو مفكر سياسي يشكل وعداً بتحقيق إحدى الأطروحتين أو إحدى الصورتين).

وتوالت العهود دون أن تدخل مؤسسة الدولة في بنيتها المرتجاة، وإن تواصَل إنتاج الأساطير والشعارات. ولم يكن المثقفون من ذوي الرؤية التاريخية والفكر النقدي ليقبلوا عن تحقيق الحلم بديلاً. وكرفضٍ لأي تمويه وأي بديل كان لا بد من نزع الأساطير ونقض الشعارات وكشف الزيف والتناقض. كان لا بد من الموقف الرافض لكل هذا الوهم. هذا ما جعل أنسي الحاج، بين منتصف الخمسينيات ومنتصف السبعينيات، الولدَ الرهيب – البارّ للدولة اللبنانية. تمسّك بحلم الدولة العادلة المبنية على المعرفة، وسخر من الأساطير. رفض القوقعة «الديموقراطية» التي تفتقر الى الحيوية والتجدد والعدل وتنغلق على المعرفة. لهذا تميزت كتاباته النثرية المبكرة بالعنف والحدة والسخرية، كما تميزت بالكلمات المباشرة تحمل المفاجأة والصدمة ونكهة الغرابة، وتجيء مخالفة للخطابية المثقلة بالشعارات التي كانت لغة سائدة.

كان بذلك يخترق مراحل من الألفاظية والأدبيات الوطنية المرتكزة الى قيم سلفية أو أحكام فوقية تعويضية. هذه الخطابية التي ازدهرت في الأربعينيات لترفدها في الخمسينيات (مع نهضة الأحزاب وما يُعتبر مرحلة المد القومي) خطابية أكثر احتفالاً بالشعارات. هذه الخطابية كانت لغة انفصام عن الواقع، لغةَ نظرٍ لا يرى الواقع بل يُسقِط عليه واقعاً آخر.

والعنف المبكر في كتابات أنسي الحاج كان كشفاً لذلك الفصام، ويقيناً بأن الوعي مشروط برؤية التناقض، وأن الرؤية تقتضي إسقاط الحجب وصيغ التمويه، وأن اكتشاف الحاضر شرطٌ لرؤية المستقبل. هذا الوعي النقدي، هذا الموقف، هو الذي جعله يلتقي باكراً بشعراء الحداثة وما شكّل الطريق الى الحداثة ويصبح من أركان مجلة «شعر» ويبرز كممثّل كبير للشعر الحديث. بل كانت صفحته الأدبية في جريدة «النهار» (منذ ما قبل صدور «ملحق النهار») صفحة لمجلة «شعر» تنشر أخبارها وتدافع عن قضاياها.

***

في تلك المرحلة كان العالم العربي يموج بالتيارات والحركات والأفكار. وكلما كانت التيارات السياسية العربية وأدبياتها تصطدم بحواجز السلطات في بلدانها، كانت

تنعطف نحو لبنان ملتقى الأسئلة ومرتع الأفكار الخصب، جاعلة منه خليج عواصف.

ولقد كان لبنان خليج عواصف سياسية وخليج أسئلة وأفكار ولغات؛ (هل أصبح، في النهاية بابل لغات وأفكار وتيارات وطوائف؟). فإذا كانت هذه العواصف قد زلزلت لبنان السياسي، المرة بعد المرة، فإن لبنان الثقافي حوّلها (في الستينيات والسبعينيات) غنىً وعمقاً.

لقد هيأت خلفياته النهضوية وحركته الثقافية وديموقراطيته النسبية لهذه التيارات، وهيأت هذه التيارات له، بما تحمله من قلق وتوثّب، وما تفتحه من آفاق، ما لم يعرفه بلدٌ عربي إلاّ في سوانح بارقة، فغدا ملتقى التجارب ومحرق التفاعل ومنبر السجال. وهذا ما أشعل الحركة الثقافية في لبنان، وجعل بيروت المثقفين من شعراء الحداثة ومفكريها، أمثال أنسي الحاج، عاصمة الفكر النقدي العربي بعد القاهرة عهد علي عبد الرازق وطه حسين وأحمد زكي أبو شادي.

وكانت حركة الفكر النقدي الضوء الذي سطع في «خليج العواصف» وترجم اللغات مهيئاً لحوار باغتته الحرب وحالت دون تحقيقه. أما السلطة السياسية فقد ظلت، لجمودها وخوفها من أي تغيير أو مجابهة للذات، كتيمة على الحركة الثقافية. فلم تنفذ هذه الحركة الى مؤسسات الدولة؛ كما لم تستطع المؤسسات أن تحتويها أو تستغلها، ولا أن توجّهها وتوظّفها، أو تفيد منها لاستكشاف الأفق التاريخي. فتضخّمت هذه الحركة على هامش السلطة السياسية، مكوّنة، في بعض المراحل، سلطة قائمة بذاتها.

والحق أن «المعجزة» الديموقراطية اللبنانية لم تتحقق على مستوى مؤسسات الدولة الإدارية السياسية، بل تحققت في سلطة أو «دولة» غير رسمية، مدّت نفوذها في لبنان والعالم العربي، هي دولة الثقافة وركنها القوي الإعلام. هيبة هذه، «الدولة» أو السلطة الإعلاميّة، هي التي صنعت هيبة لبنان، لا الإدارة السياسية وطوائفها المتناحرة ولا المؤسسات الضابطة. وفي الوقت نفسه، وربما للسبب نفسه، فإنّ هذه السلطة الثقافية هي التي كانت تتلقى الضربات قبل غيرها. حتى ليمكن القول إنّ صراعاً خفياً

كان يدور بين لبنان السياسي ولبنان الثقافي، أي بين السلطة السياسية الجامدة المنقطعة عن القاعدة وعن المعرفة، وبين القطاعات الحية المنفتحة الباحثة النامية.

لنتذكر الحرب على كلية التربية بعد توهجها وازدهارها، ثم الإجهاز على دورها كبوتقة تفاعل وتنشئة نخبة وكمركز للوعي خرّج كباراً من الكتّاب المتمرّدين، في السبعينيات، وذلك قبل القضاء عليها.

لنتذكر تهديد الصحف وتهميش الكتّاب ومحاكمتهم، وخطف الصحافيين وطعنهم أو اغتيالهم.

لنتذكر تجميد مركز الأبحاث العلمية وتحويله الى مأوى لحملة الشهادات؛

لنتذكر الحملات ضد الحداثيين، ولاسيّما شعراء الحداثة، في حال الاعتراف بهم، واضطهاد المفكرين غير المتنازلين عن دورهم للسياسيين.

لنتذكر إهمال الجامعة اللبنانية عموماً وإبعاد أصحاب الأفكار والمواقف عنها؛

لنتذكر نفي الكتّاب العرب الذين تواصلوا مع الحركات اللبنانية أو إبعادهم عن لبنان، إلى آخر هذه القضايا.

تمثلت حركة الفكر النقدي بالمنحى التحليلي، وبالإلحاح على المسألة الديموقراطية. كانت الأوساط الثقافية النقدية تكشف الفصام والتناقض بين الأشكال المنقولة عن الديموقراطية الغربية، وبين البنى الفكرية والاجتماعية الطائفية والعائلية والعشائرية التي تستمر، مع تغيّر العناوين والشعارات. كانت تكشف تناقضات ديموقراطية تقف على رأسها، ما دام العامّ فيها هو الخاصّ، والخاصّ فيها يحتلّ موقع العام، وتغيب فيها بديهيات الحياة الديموقراطية التي تقوم على الانطلاق من أولوية العامّ أو مبدأ التساوي في المواطنية، واعتبار العام مرجع الخاص لا الخاص مرجع العام.

المشكلة التي غُيِّبت دائماً هي القطيعة بين الثقافة والسياسة في دولة تحمل شكليّاً عنوان «الديموقراطية» (وإن كانت، على علاّتها العديدة، أهمّ «ديموقراطية» عربية). فالبناء الديموقراطي بناء حركيّ لا سكوني. بناء حركيّ يقوم جوهرياً على آليّة التغيّر والتطور بموجب عمليات استكشاف وتعرّف دورية. ولا يتحقق ذلك، أي لا تقوم

ديموقراطية، في غياب الرؤى الثقافية، والفكر النقدي تحديداً.

وبالإجمال يمكن القول إنّ المحاولة العربية لتحديث الدولة لم تنقلها، حتى الآن، من السلطة المشخّصة إلى المؤسسة المجرّدة، أي القائمة بمعزل عن تبدّل الأشخاص وكلّ ما يتّصل بهم. باسم العامّ أُسقِطَت عروش أو أنظمة ومشخّصات، لكن لينهض مكانها أشخاص طبعوا العام بخاصّ مَحَدَّد. وتمّ التماهي العجيب بين دولة منقولة عن نموذج مُغالٍ في التجريد وحاكم ينتمي إلى مؤسّسة العائلة.

الدولة الحديثة فعلاً لا بدّ من أن تقوم على التجريد، أي على الفصل بين المنصب وشخص من يحتلّه. فالقانون في الدولة العادلة أو الديموقراطية يوجّه إلى مواطن مطلق بصرف النظر عن دينه ولونه وجنسه وأصله الإتني وطبقته ونسبه ومعتقداته السياسية ومواهبه. هذا التجريد أساس لعقلنة المؤسسة السياسية؛ وبدون هذا التجريد أو بدون العقلنة لا تقوم ديموقراطية. وهذا التجريد هو تماماً ما يسمح بالتنوّع واحترام التنوّع داخل الانتماء العامّ؛ وهو ضامن الحرية الشخصية والعدالة. بل إنّ هذه البنية الفوقية المعقلَنَة هي التي تضمن التناغم والتوازن بين الخصوصيات والفروقات. وهذا ما يدفع إلى الجزم بأنّ الشرعية الديموقراطية هي الوحيدة بين الشرعيات المعروفة تاريخيّاً (سواء منها الشرعية الدينية، أو السلالية، أو العسكرية..) التي يمكن أن تقوم عليها الدولة في لبنان.

القطيعة بين الثقافة والسياسة

يتضح أن هذه التناقضات في بنية الديموقراطية اللبنانية ترتدّ في قسم كبير منها الى القطيعة بين الثقافة والسياسة. فعلى الرغم من وزن السلطة الثقافية في لبنان، رسخت وضعية قطيعة معرفية وعملية بين السلطتين، وكانت هذه القطيعة مقتل السلطة السياسية. وإذا كانت هذه القطيعة قد أتاحت للسلطة الثقافية هامشاً من الحركة الحرة، لمجرّد أن السلطة السياسية لم تستتبعها وتوظّفها، كما حصل في معظم البلدان العربية، فإن هذه القطيعة قد أدّت إلى الحؤول بين الثقافة وبين عدد من مجالاتها الطبيعية المباشرة، كالمؤسسات التربوية الرسمية وبعض المؤسسات الإعلامية مثلاً. ويمكن أن نتذكر

ما عاناه بعض المثقفين الذين تولوا المسؤولية في وزارتي التربية والإعلام (غسان تويني مثلاً)، بل العزلة والعراقيل والشكليات «القانونية» التي واجهوها عندما حاولوا ان يفتحوا نوافذ الوزارتين على ما يجري في الوسط الثقافي. هذا دون أن نشير الى ما اشتُهر عن هاتين الوزارتين من امتناع على الإصلاح. وحتى المؤسسات الثقافية الأكثر حيوية، في إطار الدولة، لقيامها على عناصر متحركة لا على الموظفين، شأن كليات الجامعة مثلاً، تعيش هذا الجمود وهذه القطيعة، وهو ما يكشف عن التصوّر الذي بنيت على أساسه، والدور المرتقب منها.

كيف نفهم، مثلاً، القطيعة بين كلية العلوم الاجتماعية وكلية الحقوق؟ بين كلية العلوم الاجتماعية وكلية العلوم أو كلية الطب؟ وما هي قنوات التوصيل المنظّمة بينهما؟ وما هي الأطر الأكاديمية التي توفّر تكاملاً بين الحقلين العلمي والاجتماعي؟ وإذاً أي احتياجات تأخذها الكليات العلمية بالاعتبار؟ وكيف تتعرف إليها؟ وما البنى أو الأطر التي تنظّم التبادل والتعاون بين الكليات العلمية والمعاهد الفنية وبين الميادين الصناعية والزراعية وغيرها؟ وكيف نفهم انغلاق البرامج انغلاقاً تاماً ليس على التيارات والحركات المعاصرة وحسب، بل فوق ذلك على القضايا والمشكلات اللبنانية المعيشة؟ ألا يدفع هذا إلى الاستنتاج أنّ المسألة التربوية هي أقرب ما تكون الى الخدمات التعليمية؟ وكيف نفهم بعد ذلك، الخلل والتناقضات في بنيان الدولة كمؤسسة ديموقراطية دون أن نبحث ذلك في ضوء المسألة الثقافية بل دون أن نربط ذلك بالمسألة الثقافية؟

إنّ انغلاق المؤسّسات السياسية الإدارية على الثقافة والفكر النقدي تحديداً لم يُفقِد هذه المؤسّسات البوصلة وحسب، بل فوق ذلك، جعل النموّ في القطاعات الحية، كالميدان التربوي، يأخذ شكل الطفرة. وقد تحرّكت القوى التربوية الطلابية في المنحى الطبيعي متجاوزة المؤسسات وأطر السلطة السياسية ليقوم التحالف التاريخي يومذاك بين الفكر النقدي والوعي الطلابي. هكذا عرفت الستينيات وبدايات السبعينيات أوسع موجة من الحركات الطلابية. ولو استعرضنا تلك الحركات لوجدنا مطلباً أساسياً يتكرر

دائماً، وإن قامت على هامشه مطالب، هذا المطلب يتّصل بجامعة جديدة جذرياً، وبموقع جديد للطالب في الهيئات الإدارية، وبمراكز علمية ومناهج جديدة وتربية وطنية لا تتحكم بها المصالح الخاصة. ولو تأملنا في دلالة هذه التحركات، لوجدنا في أساسها الإعلان عن الجدارة السياسية للطلاب ورفضهم للعملية التربوية التي تتحول الى قطاع خدمات تعليمية.

كان الطلاّب يعلنون عن جدارة القاعدة، غير «المطيّفة» أو غير الطائفية، بالتعامل مع الحقيقة والمشاركة في رؤيا المستقبل. وكان ذلك خروجاً للطلاب عن طوق السلطة السياسة والهيكلة الطائفية التقاسمية. كان المناخ العام مناخ وعي وغليان. فمنذ الخمسينيات توالت الحركات الأدبية، والشعرية خاصة، ذات الطابع الرافض والمتمرد، المتطرف أحياناً؛ وتبعتها حركات مسرحية تسيّس المسرح، وتعيد النظر في وظيفته وعلاقته بجمهوره.

كان الأبناء يخرجون عن الطوق ويعلنون الحق في الكلام وفي التغيير، يعلنون أنّ السلطة للمتحركين ناحية المستقبل؛ كانت القاعدة تعلن شرعية كلامها أو نصّها لأنها محور الحق والحقيقة. والفكر النقدي لا يقدر أن يقف إلاّ في جهة الحركة والتغير، أي من جهة المنبع ومن جهة القاعدة. وكان ذلك التحرك محاولة لترميم الثغرات في ديموقراطية جامدة عاجزة، لم تقِم الصلة بين القاعدة والسلطة فيبست الشجرة المنقطعة عن جذورها.

إنّ قراءة لخريطة الحركات والأزمات السياسية والفكرية والدينية والفنية الأدبية، في لبنان بشكل أوضح وأكثر حدة، وفي البلدان العربية بشكل أعم وأقل وضوحاً، منذ حركات الاستقلال حتى اليوم، تقدّم مشهداً لجيشان تاريخي ثقافي سياسي واسع يشمل نواحي الحياة. وهو جيشان ناتج عن اختلال التصور الموروث للعالم ونظام العلاقات الاجتماعية السياسية. ويتجلى هذا في بداية نقد ومساءلة لنظرية المعرفة، ولبنية الدولة على السواء. وإذا ترسّمنا هذا التحول، في مواقعه الطليعية، أي في الحركات الأكثر وضوحاً في الأهداف والأكثر تطرّفاً في التعبير (كحركة الحداثة

التي يعتبر أنسي الحاج من كبار ممثليها)، ألفيناه يتمثل في محاولات شدّ النظر من الماضي الى الحاضر والمستقبل، وبالتالي نقد المرجعية المعصومة المتعالية على التطوّر الممتنعة عن قبول التعدد، أياً كانت المراجع، حتى ليغدو الحاضر، في هذا التطوّر، معيار المرجع بعد أن كان المرجع معياراً للحاضر.

تُرجِم هذا على المستوى المعرفي تحديداً باتّجاه نحو التَّمَحْور حول الإنسان والتاريخي كموضوع معرفة وعمل، وكمصدر للإلهام الفني، بديلاً للمعرفة النقلية. وتُرجم هذا التحوّل على مستوى مفهوم الدولة بالاتجاه نحو وضع الدولة الثيوقراطية موضع تساؤل لصالح الدولة الديموقراطية. والمستويان لا ينفصلان، لأن شكل الدولة يتبع دائماً الموقع الذي تصدر عنه الحقيقة أو تُلتَمس فيه. فما كان يُسمَح لغاليليو مثلاً أن يكتشف حقيقة من غير الموقع الذي ترتبط به قيم السلطة المهيمنة على الدولة. ولم تكن المعركة مع طه حسين بسبب قداسة الشعر الجاهلي، بل بسبب تجاوزه المصدر أو الماضي الذي يشكل المصداقية التاريخية ويشكّل مرجع الدولة؛ والمعركة مع الحداثيين لم تكن بسبب «قصيدة التفعيلة» أو تعطيل الوزن في ما سُمّي «قصيدة النثر»، بل بسبب تجاوز المصدر القديم الذي تقدَّسَ مع مقدَّسات زمنه، وبسبب عقلية، معيارُها قائم دائماً في ماض، يُقَدّس بفعل ماضويته؛ ومن ثمّ فالمعركة مع الحداثيين قامت وتقوم بسبب جدّة الموقع الذي بات يقدّم معيار الشعر والإبداع عامة.

وتتحدد شروط الحاكم وطبيعة سلطته بالمصدر المعتمَد للحقيقة، أي بمحور المعرفة؛ كما تتحدد شرعية الدولة بهذا المصدر. لذا فإنّ تحرُّك مصدر الحقيقة من قمة الهرم الى القاعدة، من الوحي الى الملكات الإنسانية عقلاً وحلماً، من الخاصة الى العامة، من السّلَف الى الإنسان المعاصر، هو بداية تحوّل لمصدر الشرعية من القمة الى القاعدة ومن المقدّسات المعصومة إلى الناس وتطلّعاتهم المستقبلية.

وفي هذا الإطار كان نتاج حركة الحداثة، ومنه كانت «كلمات» أنسي الحاج إسهاماً في الاقتراب من المشكلات والتحديات المطروحة على الواقع الفني والفكري

والسياسي في لبنان، اقتراباً ينقض ويخترق منحى التعميم الخطابي – الإحيائي الذي لا يرى الواقع بل يغيّبه، كما ينقض الاقتراب التحديثي السطحي الذي يستعير لغته ومصطلحاته من قواميس دونتها تجارب الغرب.

***

هذه «الكلمات» تُكمل الصوت الشعري لأنسي الحاج. ويُسهم هذا التكامل في تبلور المعنى البعيد لحركة الحداثة كما عُرِفت في مستواها الإبداعي. وفهم الحداثة على أنها حركة تنحصر في تطوير الأنواع والمذاهب الأدبية ليس فهماً ناقصاً وحسب بل هو فهم باطل. فالدعوة الى النقد والرفض هي دعوة الى مجابهة الذات والعلوّ عليها ذاتياً وحضارياً؛ والدعوة الى الحرية في الإبداع كانت أكثر من مسألة أدبية لأنها دعوة الى تحرير طاقات الإنسان. ورفض التقليد في الأدب لا ينفصل عن نقد المرجعية، والتأمّل في الحاضر والمستقبل. والدعوة الى التجربة والبحث لا تنفصل عن الإيمان بأن الحقيقة دائماً قيد الكشف لأنها في التاريخ. والكلام على الشعر والفن كخلاص، كان إيماناً بما يجدد الحياة والبنى الاجتماعية والمفهومات الأخلاقية؛ لأن الفن هو الأقدر على الاقتراب من دخيلاء الإنسان وحاجاته الفكرية والروحية على السواء. كما أن القول بالاختلاف والتنوع بدل التشابه هو إيمان بغنى الإنسان الهائل وإبداعيته. وفي النتيجة كان الصراع بين الحداثة والتقليد أو بين الجديد والقديم صراعاً بين وعي مجابِه ووعي مموّه، كان صراعاً يمنح الشرعية للقوى الجديدة الطالعة ونصِّها الحيّ المتجدد.

وقد برز أنسي الحاج كصوت متقدم في حركة الحداثة. تمثّلت رسالته الشعرية في اقتحام ما يقلق ويطلب الحضور. رسالته الشعرية قامت في ما يجرح أنصاب الكمال والنهائية، ما ينحاز إلى المحيّر المكسور، وما يخرق الحدود ولا وعد له غير القلق العاصف.

مع أنسي الحاج، خاصّةً، خرج الشعر من الوظائف والغايات، خرج من الطرق المرسومة والحدود. هنا لا غاية للشعر خارج رحلته وارتماء كينونته موجةً وسؤالاً

في العالم.

***

قبيل الحرب الأهلية بدَت الأوساط الثقافية، وأنسي الحاج خاصّة، أشبه بكاساندر تُنذر بالكارثة ولا من يصغي.

أنسي، لماذا لم يسمعوا؟ أكان عليكم عليك أن تصرخ بصوت أكثر عنفاً؟

هوَذا البوق وهوَذا «غبارُ أعماقك»، كما قلت في تلك القصيدة، أظنّها أولى قصائدك في مجلة «شعر»:

«نزلت إلى متاجر السبائك أبتاع لكِ صيغةً للرؤيا
بوقاً لانهائيّ الصدى أعبّئه بهتافي، أَضعه قبالةَ صدركِ
وأجعلُ صدرَكِ طُعمةً لغبار أعماقي».

كنّا هنا نشهد، وكان صوتكَ يعلو كلّ أسبوع كضمير جماعيّ. بكيتُ يوم قرأت كلمتَك في «النهار» عند بداية الحرب المجنونة: «انشا الله تشتي». وقد أمطرت فعلاً. لكني عرفت أنها صلاة اليأس وأنّ المطر لن يبعث «تموز».

هذه «الكلمات»، كتاب جيلنا، مرآة الوعي، تاريخ «دولة» الثقافة في لبنان، تلتئم اليوم في كتاب. وإذ يحمل كلٌّ منّا كتابَه عساه لا يذوق رماداً.

١٩٨٧ / ٢ / ٤

محمود درويش
ضوء في ظلام العبث

لا أنا إلاّ هي

هذا العنوان مأخوذ من قصيدة محمود درويش «نزهة الغرباء» في مجموعة **لماذا تركت الحصان وحيداً**، ١٩٩٥.

التشابه بين هذه العبارة وشهادة التوحيد الشهيرة مقصود وواعٍ. وهو تشابه يجعل العبارة تفيض عن معناها اللغوي المحدّد، إذ تعطي لهذا التشابه رتبة التماهي، ولهذا التماهي منزلة الإيمان.

الشهادة هنا، تتجاوز صفة الإطلاق وتتجاوز إيمان صاحبها، لتبلغ رتبة الحلول بين الشاهد والتي «يشهد» لها. كما تعطي التي «يشهد» لها هذا الشاهد صفتي الأزلية والقداسة.

إنّ النظر في شعر محمود درويش، بعد غيابه، يكشف أبعاداً جديدة في شخصه وفي شعره، وكذلك في مأسوية وضعه ورؤاه التي طالما تقنّعت بالظُّرف وخفيت حتى على المقرَّبين. لكنّ هذا النظر يتطلّب زمناً لا يتحدد بمناسبة ولا تمكن مقاربته بأي درجة من التسرّع.

مثّل محمود درويش مسيرة شعرية مدهشة. فهو على مدى أكثر من ألفي صفحة من الشعر، وعلى امتداد خمس وأربعين سنة تقريباً، لم يكتب إلا في همّ جوهري واحد باستثناءات نادرة جداً ومتأخرة زمنيّاً. كل شأن آخر في هذا النتاج، سواء كان شخصياً

أو إنسانياً استمد شرعية حضوره ووجد عمق معناه وأفقَه في مدار القضية الإنسانية الجوهرية الواحدة: المأساة الفلسطينية.

في قلب هذه الملحمة الكونية توهجت حساسية محمود درويش الشعرية وتَمَحْوَر فكرُه واستُقطبت حياته كاملة، في شمولية جوانبها، وفي أدق تفاصيلها. وإذا كانت هذه الجوانب كلها، الفردي الشخصيّ منها (قصيدة الأم مثلاً)، والعام، قد شكّلت مستوى أو بعداً من أبعاد مشاعره وهواجسه، فقدكانت في الوقت نفسه وجهاً من وجوه ذلك الارتماء الكلّي الجارف في القضية الكبرى لوجوده والغاية العليا لكل كلمة نطق بها شعراً أو نثراً. إنه ارتماء كليّ وجوديٌّ مصيريّ ومطلق، عقليّاً وعاطفيّاً، واعياً وعفويّاً في الوقت نفسه. وهذا ما جعله يجسّد رمزية الشاعر كناطق بالحقّ وصوت للمظلومين. وهذا دور لا تكشف عن سره عبارات إخبارية كهذه.

***

بالكلمات العذبة الساحرة يرسم درويش العنف الأقصى، يوقظ تاريخ الملاحم والمراثي الكبرى.

شعره نابع من تجربة استثنائية، من أفظع مآسي التاريخ، لا لأنها بين الأعظم عنفاً، بل الأعظم إطلاقاً في المفارقات الغريبة واللامعقول. ومع فظاعتها وهولها تجيء محاصَرَةً بدعوات هي الأكثر استغلالاً للشعارات الإنسانية ونكراناً للحقوق الجوهرية. إننا هنا بإزاء مستوى جحيمي من المفارقات، يقوم على توظيف لغة الأخلاق والإنسانية والحقوق لسحق الحقوق والأخلاق والقيم الإنسانية. من هنا أنّ تجربة درويش كشاعر أوّلاً وكفلسطينيّ، هي نزول متواصل في الجحيم، نزول لا أحد يعرف أين يتوقف. من هنا أيضاً يجيء شعر درويش نافذاً جارحاً يغمر قارئه، رغم العذوبة، ورغم الجمالية المشرقة، يؤجج الحزن الذي يذهب إلى ما وراء الغضب والغرابة.

هذه المفارقة الحارقة وإلباس الجريمة صورة الحق المقدّس وتعويض الظلم، تُفرِغ الكلام من كلّ معنى؛ مفارقة تقابلها ثنائية نقضية تتمثل في شعر درويش، إذ لو استخرجنا من أشعاره المفردات والسجلات الدلالية لوجدناهاتنتسب إلى عالم الجمال، لا سيما عالم

الطبيعة وعالم الحبّ، وتتشارك على هذا المستوى مع قاموس الحبّ والغزل. وهو ما يخلق المفارقة الفاجعة قياساً إلى ذلك الخطاب الإسرائيلي الذي يقدّم الجريمة كمقدس.

وإذا كانت القضية الفلسطينية اليوم قد اخترقت في هولها ومفارقاتها أعتى الأسوار وأشدها عنصرية حتى باتت لدى جماعات في العالم، غير مسيّسة، معياراً للعدل والظلم، فإنّ محمود درويش وشعراء فلسطين الكبار لم يكونوا خارج الأصوات الفاعلة في هذه المعركة الكونية للقيم والمفهومات الإنسانية.

ومع أنّ رؤية درويش تطوّرت وتعمّقت واغتنَتْ فنيّاً وتحررت إنسانيّاً من النظرات السياسية التقليدية (وكانت دوماً بعيدة عن النظرات الدينية المتشنّجة)، فإن وعيه بواقع المأساة الفلسطينية، بوصفها مأساة إنسانية وكارثة كونية، لم يتزحزح إلا ليزداد عمقاً ويقيناً.

***

الأرض في شعر محمود درويش لا تغيب وراء ملامح الطبيعة المثالية التي عرفناها لدى الرومنطيقيين الغربيين أو العرب. إنها، هنا، الأرض الجسد، الأرض الصميمية المعيّنة الحاضنة الخالقة، أرض الجسد والتاريخ الحيّ المتواصل، الأرض الجذور التي تحمل أسماء بنيها وآثار حياتهم وثمار عملهم، ويحملون أسماءها؛ الأرض التي أُقيم، مع ذلك، حدّ السيف دونها ودون بنيها:

«أورشليم التي ابتعدت عن شفاهي... المسافات أقرب».

هكذا تنسحب العين إلى الداخل، إلى «الشرفة النازلة إلى القاع»، ليغنّي الشاعر: «في الحلم ينضمّ الخيال إليك».

***

هذه كتابة تؤرخ لدمار تواريخ، لبشر ينهضون بدمار غيرهم ويبنون على الأنقاض وأجساد الضحايا.

هذا الشعر رؤيا لتاريخ المنطقة في تفاعلها وتداخلها. رؤية لتاريخ العالم، رؤية مأسوية لشعوب تتماوج تتلاطم وتنتج حضارات يفني بعضها بعضاً، حتى ليصفها بأنها:

«سلالة الأضداد أو نسل الجنون».

وإذا كان درويش، في بعض الأحيان، يرفع هيكل الأسطورة، فهو يعرف أن يتشبث باليومي ويعانق البسيط المباشر ويضيء التفاصيل، كما يعرف أن يعود إلى المنبع تاركاً لهذا المسار المأسوي أن يرسم الواقع.

لم يكن صوته مجرد تعبير بل كان بانياً للمُثُل راسماً للأمل، كاشفاً للمحن؛ كان صوته يستنفر تواريخ الشتات، يتماهى بالشعوب المقتَلَعة، وتواريخ الدمار والرحيل.

هكذا رسم صورة العالم فوق هاوية اللامعنى، رسم الأنا الفلسطينية في تمزقها بين عناد الحقّ وجحيم الواقع. ورسم الشخصيات الشهيدة مسكونة بحياتها وموتها معاً فوق مسرح الجنون والتناقضات. وبين المعنى والعبث كان جنون الطريق.

مع الوقت تحرك درويش من العنف التعبيري إلى العنف الفنّي والمضمَر، أي إلى أسلوب اللمح الذي بدا أسلوباً يؤجج، مع خفوت الصوت، تواريخ الذات والرحيل، يكسر المرايا ويستكشف المفارقات. وهكذا من بهجة الينابيع وارتعاش الظلال رسم ما يكشف الفاجع. فالقارئ لا يستطيع ألاّ يلاحظ الجمال الباذخ للقاموس الدرويشي، الجمال اليانع المقتطف من جماليات البيئة الفلسطينية. وإذا كانت جماليات المفردات قد تواصلت في شعره بل تشففت، فإنّ النشيد الفوّار قد مال، في السنوات الأخيرة، إلى التأمل والحزن الصامت.

منذ أواسط الثمانينيات وملحمة خروج الفلسطينيين من بيروت، خفت هدير النشيد عند محمود درويش، وتوغّل في تبادل الذات والموضوع كأنما بلغ قول المتصوّف «ليس في الجبّة غير الله»، أو ليس في محمود درويش غير الأرض الحبيبة.

ومثل رحيل الطيور الصوفية التي لا تعرف التوقف تمضي نحو نقطة آتية هي نفسها المنبع والبداية والمآل، توجّه في قلبه وشعره نحو كعبة روحه. إنه الرحيل المصيري بحثاً عن «أرض الروح» كما وصفها، وبحثاً عن الحق الضائع والهوية المطعونة.

هكذا رسم بالشعر سماوات الأمل وآفاق المعنى؛ التمس الأمل من بحار الذاكرة، نظم بالشعر تقاسيم الحياة الفلسطينية وقسماتها. أنشد بصوت شعبه بل بصوت كل

شعب منفيّ.

***

بدءاً من «مأساة النرجس» ابتعد درويش عن الخطاب المباشر وبنى الجمال وسحر الفنّ على المفارقة، على الفاجع، على جرح يقول المتناقضات، على عناق المتناقضات، على تصوير الحاضر في الماضي، على انبعاث الماضي في الحاضر. رفع يوميات الحياة الفلسطينية وقيمها إلى المعنى، أي إلى ما يعلو على الحدث والعارض، على الشروط وعلى الزمن.

وبخلاف التوراة المتعددة الأصوات والمصادر والممتدة عبر القرون، ينهض الشعر الفلسطيني، وشعر درويش، موحَّد التجربة والمصدر والزمن والأصوات، موحّد التطلّعات.

روّض محمود درويش اللغة لبلوغ كتابة شعرية لا تتنازل عن تقديم الفواجع وتسمية الأشياء والوقائع بأسمائها، ولا تتنازل، في الوقت نفسه، عن الفنية العالية وموسيقى الأوزان. ظهر هذا جلياً منذ **مأساة النرجس وملهاة الفضة وأحد عشر كوكباً**. بهذه الغنائية النّدِية الدافقة وضع المحنة الفلسطينية في محرق التضاد، حيث تصير الغنائية بموسيقاها العذبة لغة للكارثة.

***

الهوية الفلسطينية في شعر محمود درويش مضيئة كالبديهة، منفتحة وتأخذ عمقها من يوميات العلاقة بالأرض، ومن الاجتماع والتداخل بين الحميم والإنساني المنفتح.

هذا الازدواج التعبيري أو التضاد داخل الصورة ولّد التوتر؛ ذلك أنّ التصدّع الكامن في أساس العالم وأساس منطقه، يحضر في هذا التوتر أكثر جلاءً. إنه فيما يبني سحر الصور ويشففها ويذهب بها إلى ذروة الفتنة وبحر البهاء، يمعن في إضاءة التناقضات والكوارث. وفيما يغمرنا سحر الشعر يشتعل فينا وعي الفاجع.

القاموس الدرويشي منتَخَب مقطّر مشفف، لكنه مستقى من المعيش، من ذاكرة

ومن مشاهد اقتلاع، من حرمان، ومن إيقاع حياة. وأيّاً كان مسار هذا الشعر فإنّ مأساة الفقدان وانزياح المحور ورحلة الصور في متاهات الغربة لا تغيب.

من هنا، إنّ محمود درويش لم يؤسّس قاموساً دلاليّاً فلسطينيّاً وحسب، بل أسهم، مع زملائه الشعراء الفلسطينيين، في تأسيس مخيال فلسطيني و«أسفار خروج فلسطينية». وإذا بدا ذلك جهيراً إنشاديّاً في أوائل قصائد درويش، فقد عاد عميقاً لمحيّاً يتداخل فيه الذاتي بالموضوع الأثير، في أواخر أعماله، وكان مع كل ذلك اللمح، جارحاً حارقاً وفاجعاً.

***

لكن ليس شعر درويش رثاءً ولا بناء بديل، بل بناء ملحمة تستقي المعاني والصور من الحياة الفلسطينية وألوانها ومعانيها بما هي هوية وحق وتاريخ. وهو في استلهامه الحياة الفلسطينية ومعانيها ينتشلها بنضارتها الواقعية عبر صور مشفّفَة وعلاقات حميمة ترسم الحاضر كما تصوغ الحلم والمرتجى.

إنه قارئ الأرض والسماء، قارئ الطير والشجر والبحر، قارئ الجذور والمنافي، قارئ الشوق والرجاء. نشيده يرسم العبور من قيعان الروح إلى مفردات الحياة اليومية؛ من قسمات الأرض، إلى نبض التجربة. يبنيها في تاريخيتها، في ديمومتها وحيويتها. تحضر في شعره الطبيعة الفلسطينية والحياة اليومية بآلامها وقاموس الأهواء فيها وطقوس الحضارة الملتصقة بالطبيعة. كل عنصر من عناصر هذا العالم بات رمزاً بحدّ ذاته وأثقلته المعاني دون أن يفقد بعده الجسديّ المباشر. فلكل من القضية المباشرة والواقع المعيش مكانته المركزية في شعر درويش، لأنّ الشعر هنا لا يتخلّى عن دور الرسالة مهما شفّف العناصر وانتشلها بالمجاز، إذ كل عنصر من عناصر الحياة الفلسطينية يتجوهر في هذا السياق الفاجع.

فإسرائيل عملت على تفريغ حياة الفلسطينيين من إطارها ومحتواها الثقافي ودورة الحياة والعمل بين الجماعة والأرض؛ أخرجت السكان من قراهم، أحياناً دون أن تستغلّ هذه القرى. أي بلا أدنى حاجة، إذ الحاجة الإسرائيلية هي تدمير الخلية الاجتماعية الفلسطينية ومن ثمّ تفكيك مجتمع ووطن. هكذا انتقل السكان من إطارهم الثقافي،

وتحوّلت روابطهم الاجتماعية إلى ذكريات وصور. تفرقوا في مدن وقرى مختلفة، أو جُمّعوا في معسكرات أو مخيمات أو حتى مستوطنات جديدة داخل إسرائيل نفسها. لكن تشقَّق الإطار الجامع والنسيج الاجتماعي الثقافيّ. وحيثما وقع التهجير والنقل تفككت الحياة الزراعية ودُمِّرت منابعُها ومشاهدُها وعناصرُها؛ دُمّرت التقاليد والفنون والثقافة والخبرات الريفية، والروابط وأنظمة التعاون والتبادل، وكل ما يتخلل ذلك وينتج عنه من قيم وتقاليد وفنون حياة، ومعاني حياة، أي من ثقافة. هذا فضلاً عن الجدران العازلة التي تمزق الروابط والأرزاق وسائر وجوه الحياة.

لذلك يظهر في شعر درويش هذا التشريد والنهب المتواصل للأرض والجذور.

***

يطلق درويش قصائده كشجرة الأصل ونبع المعنى ومخزون القيم وتلاوين الصور والذكريات، بالمؤلم الفاجع فيها وبالساحر المجنّح بالحنين.

إنها قافلة سحرية، ورحلة ملحمية. إنه شعب أوليسيّ في المتاه، وهنديّ أحمر للقرن العشرين وما بعده، يُقتلَع من أرضه ويُقضى عليه عاماً بعد عام، وهجمة بعد هجمة، وتهجيراً بعد تهجير، ومصادرةً بعد مصادرة، ومستوطنة بعد مستوطنة، وسقوط هدنة بعد سقوط هدنة.

من هنا، إنّ المكان في شعر درويش بعدٌ صميمي من الذات. يُستَحضَر بالذكريات كما يُبنى بالحلم الإنساني وبالرؤيا. لهذا نلاحظ الميل إلى الصور الحافلة بالتفاصيل وأسماء العناصر، الميل إلى تبطين الغياب بالحضور؛ والتماس الحضور عبر الأزمنة والأحوال والفصول:

«وأنا أنظر خلفي في هذا الليل
في أوراق الأشجار وفي أوراق العمر
وأحدّق في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرمل
لا أبصر في هذا الليل
إلاّ آخرَ هذا الليل».

إنه تداخل أحوال العالم، المرئي منه وغير المرئي، وتحويل العالم إلى زمن يأخذ اللامرئي إلى المرئي والموجود إلى الغياب أو الذكرى.

في هذا الوجود الذي «قيل شعراً» لسنا مع شاعر قصيدة أو قصائد؛ لسنا مع شاعر لحظة وموقف وحالة؛ نحن مع صاحب كتابة شعرية للوعي ورؤاه؛ مع كتابة شعرية تلتمس الجوهريّ وتستضيء بالحقّ؛ كتابة تبني العالم كمعنى وحركة ضد الظلم والغياب والدمار. إنها كتابة عالم في حركة تداخلات وعناق؛ كتابة هوية (لا هوية قومية وسياسية وحسب، وليست بالقطع هوية شعارات) بل هوية، شكل أعلى لوعي الذات والعالم؛ هوية، فيما تختزن التاريخ والمعاني الفلسطينية تغدو في الوقت نفسه جرحاً كونيّاً. إنها كتابة تحضر ضوءاً، خلاصةً ومرجعاً لتواريخ التمزق والرحيل؛ كتابة، هوية، تصير سِفْراً لعظَمَة الآلام وعناد الحقّ؛ هوية مفتوحة مُشْرَعة على الآتي، في اتجاه ذرى من الإنسانية ومن الوجود الشعريّ.

وفي النتيجة يرسم درويش في مجموع أعماله، مأساة الإنسان المقتلَع المنهوب من هويته ونهر حياته، لكن الإنسان الذي يمشي إلى أفقه ولو عبَر اللهب ووطِئ الجمر.

ليس شعر محمود درويش «تفسيراً للعالم» وحسب؛ إنه في الوقت نفسه تصوّرٌ للعالم. إذ ليس شعره مجرد تعبير، بل جيشان أغوار وذاكرات، وسيرٌ في ضوء أنبياء المحن في الذاكرات جميعها؛ إبداعٌ للمعاني واكتشاف لروعة الحياة وحكمة الحياة في الألم في وقت واحد. فالأشياء غير موجودة خارج ما نضفيه عليها من معانٍ. ولا يوجد الإنسان في العالم خارج المعنى والأفق الذي يرسمه لحياته. والشعر العظيم ملَكَةٌ عُظمى تبدع هذه المعاني وتجددها فتجدد حالة الحضور في العالم.

صوت محمود درويش منارة على العذاب وعلى الأمل. إنه كاشفٌ للمحن، يستنفر تواريخ الشتات، يتماهى بتواريخ الشعوب المقتلَعَة والمدمّرة. يضع محن شعبه في عمق محن البشرية في التاريخ. لكن لا تغيب عن رؤيته نهاية رواق الظلام.

٢٠٠٩

غسّان كنفاني
الشِّهاب

أن تختار موقعَك هو أن تختار قدَرَك وترسم طريقك وتحدّد ساحة المجابهة. هكذا علّمتنا حياة غسان كنفاني وتعلّمُنا كتاباته. حدّد زمانه ومكانه على امتداد أعماله الروائية والقصصية كلها: لحظة الصفر كانت زمنه، وعلى سراط بين الخلاص والهلاك اختار مكانه. ولنقرأْ رواياته.

في هذا الموقع تُعاش الحياة في حدها الأقصى، تغدو قفزاً عالياً فوق هاوية الموت، في منطقة المصيريّ، حيث يعيش كل شيء وكلّ كائن توتّرَه الأعلى وخيارَه الحاسم. لذلك كان أبطالُه أو صورُ أشواقه، أبطالاً مجازفين كيانياً، يقتحمون صحارى بلا ظلال أو يسافرون في صهاريج خانقة، ويحدّقون في التناقضات.

كان يعرف أن الزمن لا يتّسع لكلّ الرؤى ولكلّ التطلّعات، وأن العمر (عمره خاصة) قصير، والمشروعات هائلة فماذا يفعل؟ لا سبيل إلاّ أن يوتّر حركته إلى حدّها الأقصى، يوتّر الإيقاع. لكن كيف، وهو يرى كلَّ تفصيل جذراً وكلَّ طقسٍ جوهراً؟

ترجم هذا التوتّر في حياته وأعماله وإيقاع لغته: تعدّد في الحياة وفي الكتابة. هذا الإيقاع المتميّز هو الذي جعل لغته تقف بين الشعر والسرد. كان يلقي على التفاصيل إضاءات كالبرق، تكفي لتحديد الهوية والوضعية والعلاقة، ولا تتمهّل بعد ذلك.

كانت هناك علامات في صحراء ساطعة يحدّق فيها نسرٌ يرى كلّ شيء، ويقدّم مرئياته في الضوء الباهر؛ يقدّمها ناتئة حادّة باتّة وبلا ظلال. لا شيء للراحة، لنزهة العين

والذاكرة. لا استطرادات ولا محطّات؛ لا مسير إلاّ تحت برق الوعي الصاعق الذي يضيء الاتجاهات كلّها دفعة واحدة.

عملُه الروائي الذي يقوم على التعاقب، كما يقتضي انتظام العناصر الحكائية وتسلسلها، يقوم في الوقت نفسه على تزامن الوقائع والحالات وعلى تداخلها. فأن تقول أكثر، أن تكثّف الدلالةَ وتعدِّدَ زوايا الرؤية، مرتبطٌ بكونك ترى أبعد وأعمق، وبحدّة عظيمة. هذا التحرك على مستويي التعاقب والتزامن، إضافة إلى ما ذكرت حول توتّر الإيقاع، هو الذي قرّب لغته الروائية من اللغة الشعرية.

لا أعرف كيف أفصل أبطال غسان كنفاني عن شخصيته: هم أبطال «يسيرون». لا وجود عنده لبطل سكوني. قدّم روايته **ما تبقى لكم** بهذه الكلمات: «إلى خالد الذي ما يزال يسير». بطله شبيهه. بطله شهيدٌ مؤجَّل بين الغارة والغارة، بين العمليّة والعملية، بين الرحلة والرحلة. فالمهمّ أن تقفز بعيداً وعالياً، في السَّمْت أو تخترق كبدَ المَهاوي والصهاريجَ المحرقة؛ المهمّ أن تبقى مثل السّهم، دائماً في الطريق بين المنطلَق والهدف. وفي تلك اللحظة الحرجة، فوق شفرة الخطر، تكتب معنى حياتك.

رأيت غسان كنفاني مرة أو مرتين. لكنني قرأته طويلاً ودرّست روايته **ما تبقى لكم** وكتبت عنها دراسة مفصّلة. كنت أقرأ فيأخذني الإيقاع وتأخذني الرؤيا التي يبدو فيها المستحيل غريباً وكلُّ صعب نداءً. لكن الموت، في أعماله، كان دائماً يكمن في موقع ما؛ كان دائماً المفاجأة التي لا تفاجئ.

فبطل القصة أو الرواية عند غسان كنفاني مرسوم ليلاقي الموت. لكن، كأنه يلاقيه ليُسقِط سرَّه ويغلبَ سحرَه. الموت في روايات غسان كنفاني جبان مقنّع، والبطل المُسْفِر يتحدّاه ويكشف عنه قناعه. لعبة جهنمية لعبها غسان كنفاني حتى النهاية.

لكن من أين جاء غسّان كنفاني بهذه القدرة العالية على ابتداع الصورة الحارقة، كأنها سهم يتجه ليصيب كبد المشكلة الملغز؟

غسان كنفاني، هو أيضاً، لم يعطِ نفسَه الوقتَ للتعبير عن الذات. هو أيضاً كان منذوراً بكلّيته، مأخوذاً مصعوقاً بتلك التشابكات الجنونية التي لا تُفهَم.

في روايته **رجال في الشمس** لا يخترق الفلسطينيون الحدودَ العربية السحرية إلاّ في صهريج شاحنة؛ ويموتون عند الموقع القاتل نفسه: الحدود. هذا الموت عند الحدود رمزٌ بل تكثيف وتشخيص لقرن كامل من العبث والظلام الخاوي والجنون والجريمة.

إنها قدرة مدهشة على ابتداع الرموز والصياغات والمواقف التي تكثف المعاني وتصوّر التناقضات. فبطل غسان كنفاني مأسوي نموذجي. كأنه طالع من تراجيديا يونانية. لا لأنّ غسان كنفاني معنيّ بهذه القرابة مع أدب اليونان. بل لأن موقعه ووعيه جعلاه يرى ثمّ يرى، ولا يحيد بصره عن هذا المصير.

هناك عنف هائل في حركة البطل عند غسان كنفاني، وفي سير حياته. وهو العنف الذي استدعى عنف الصور والرموز وغرابة الأوضاع:

الساعة المتوقفة والبطل الذي يسير.

البطل الذي أراد العبور إلى أمه ضاع في الصحراء والتقى عدوَّه.

العصبة الهاربة من الحصار في صهريج تحوّلت وسيلة هربها إلى تابوت.

وذلك الذي يبحث عن العروس...

صوره أمثولات هائلة وإضاءات على أعظم فواجع العصر تناقضاً ومأسوية وعبثاً. صوره تُسقِط ركام الشعارات الفارغة التي شغلت الحياة العربية وموّهت بؤسها، تلك الشعارات التي تهدّمَ في موجها وزبدها شعبٌ وانفرط إلى شيع وأحزاب. كلُّهم عملوا على هذا التشرذم، من العدوّ إلى «النصير» والضحية. وكان غسان كنفاني يرى ويستجلي الأفق الأسود. كان الرائي والضحية.

لذلك يبقى أروع أبطال غسان كنفاني، وأغربهم وأشدهم صحواً وخرقاً وحرقاً، البطل الباهر المأسوي الممزَّق، غسان كنفاني نفسه.

أورخان ميسّر وعلي الناصر
حكاية سريالية بلا ورثة

عام ١٩٥٠ صحبني أدونيس الى بيت في دمشق علّمني أن «الغريب» هو دعوة الى الحرية، ونافذة في سجن التقليد، ودفقة من النبع الذي يتجدد منه العالم. المعلّم كان اسمه أورخان ميسّر.

ذلك التعليم كان بين أهمّ مداخلي إلى عالم الحداثة.

ميسّر نفسه بدا لي غريباً. وسوف أكتشف مع الوقت مدى غربته ووحدته. وجهه مزيج من ملامح قوقازية وبلقانية وتركية تلتقي بالعروبة عند جدٍّ ما. رأيته يسلك ويتصرّف مثل أمير، لكن بلا إمارة ولا ميراث. لم يكن قد بقي له من ثروته الطائلة، ومن ثمن قرية في قضاء إدلب (محافظة حلب) غير عدد من قطع الأثاث العثماني العريق ومكتبة منتخبة، وذوق رفيع في ممارسة الحياة، ولطف بالغ في التوجّه الى زوجته المثقّفة المرهفة الأنيقة فكرية طرابيشي، أو في الحديث عنها. أمّا لوحات سالفادور دالي التي كانت تزيّن الجدران وتشكّل «نوافذ الحرية ومنابع للخيال والتأويل» فكانت جميعها نُسَخاً مصوّرة.

وكان الحديث كيفما دار يمرّ بلوحة لدالي. ولا تغيب عن أورخان زيتية «الرجل غير المرئي» التي أنجزها دالي بين ١٩٢٩ و١٩٣٣. الرجل غير المرئي في اللوحة لا يُرى باستمرار. ما أن تقع العين على تفصيل من مكوّنات هذا الرجل حتى يغيب وتحضر في اللوحة عناصر مختلفة. ولقد رسمها دالي بحيث تكون مناسبة ومحلاً للرؤية الهذيانية.

تتداخل وتتآلف فيها عناصر عديدة تستدعي تنوّع الانتباه لتنوّع الهواجس. أما لوحة «تجربة سانت أنطوان» فكانت معلقة في مواجهة كرسيّه المألوف. وفي كل زيارة كان يكشف لنا عن جديد في دلالات هذه اللوحة. كان شديد الإعجاب بتكوين اللوحة، حيث المادة والكتلة تشف وتستدق لدى ملامسة الأرض، الكتلة المادية قافلة آتية من المجهول، من الغيم، بما فيها الجواد المشرئب والفيلة حاملة الهوادج والقصور ومتع الدنيا الخلاّبة، تقف بين الغيم والصحراء تكاد قوائمها تفوق الشَّعر دقة.

كان أورخان ميسّر، وهو ابن وزير، قد أذعن أخيراً لمقتضيات حياته الجديدة وشغل وظيفة (لعلها وظيفة مستشار) في السفارة الهندية، بعد طول احتقار للعمل الوظيفي المكتبي. ولد أورخان عام ١٩١٢ في حلب. وهو محصّلة أعراق وسلالات عديدة. كان أجداده الأول من الانكشارية. وجدّة لأبيه كانت ابنة صدر أعظم، وجدة قريبة كانت من سراري السلطان عبد الحميد. استوطنت أسرته بلدة الباب (محافظة حلب) منذ القرن السابع عشر زمن مؤسسها حسني باشا البابي؛ ونشط رجال الأسرة في التجارة وأثروا واشتروا الأطيان. وقد لمع منها في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين رجال أحرار متنوّرون عارضوا السلطة العثمانية، وشاركوا في ما بعد في الحركات العربية ولا سيما «الجمعية العربية الفتاة». من هؤلاء نذكر أمين وعبد الوهّاب ميسّر. وهذا الأخير استمرّ في موقع المعارضة بعد الانتداب، وتعاون مع الحركات المناهضة للفرنسيين. أمّا والد أورخان فهو شكيب ميسّر الذي شغل منصب وزير للأشغال العامة في سوريا بين ١٩٢٨ و١٩٢٩ [١].

لم يتابع أورخان تحصيله، مع أنه أمضى زمناً في بيروت. لم يستمر في فرع معيّن. كان مأخوذاً بالطب والهندسة خاصة. اهتمامه بالطب كان نتيجة إعجابه الشديد بفرويد، واهتمامه بمعرفة أسرار الجسد البشري. أما الهندسة فكانت عنده أبجدية الفنّ. اتقن

---

(١) رجعت، من أجل استكمال معلوماتي عن أورخان ميسر وتدقيقها، إلى السيدة فكريّة ميسر والفنان فاتح المدرّس والسادة بشير فنصه وعبد الإله الملاّح وعمرو الملاح وسعد فنصه. لهم الشكر.

الإنكليزية إتقاناً مميّزاً، كما عرف الفرنسية وطالع بها. درس على نفسه وحصّل ثقافة واسعة ونوعية.

أنفق أورخان ميسّر وأخوه الفنّان عدنان ميسّر ثروتهما الموروثة وباعا القرية. وقد روى لي الفنان الراحل فاتح المدرس (السوري الحلبي)، أنه كان يتردد منذ أواخر الثلاثينيات على بيت صديقه عدنان ميسر. وكان هذا الصديق يعيش مع أخيه في حلب حياة تختلف عمّا حولهما. كانت حياتهما تشبه كثيراً حياة الأوروبيين في اللباس والطعام والقراءة والاهتمامات.

ويقول مدرّس: «منذ مطلع الأربعينيات كنت ألتقي في هذا البيت كبار أدباء حلب، الشاعر عمر أبو ريشة الصديق الدائم، والدكتور علي الناصر، الشاعر الغرائبي. كانت تعقد في هذا البيت سهرات يومية تبدأ منذ السابعة مساءً وتستمرّ حتى ساعة متأخرة من الليل، وكان الجوّ أدبياً خالصاً. علي الناصر يقرأ شعراً جديداً، وأورخان يشاركه أحياناً. كانت سنوات الحرب قاسية جداً. لكننا كنا نجد في هذا الجوّ تعويضاً ومنفذاً؛ وكان هذا الجوّ يوفر لنا غنى فكرياً وروحياً هائلاً. هناك كنّا على صلة بما يتحرك في العالم على مستوى الكتب والنتاج الأدبي والفني. كان أورخان هو الأب الروحي، على فتوّته وقلّة نتاجه. في ذلك الجو تجمّعت كتابات «سريال»، المجموعة التي صدرت في ما بعد، عام ١٩٤٧، ومعظمها من شعر أورخان. وشارك فيها علي الناصر ببضع قصائد. بعد ذلك بدأ عدنان ميسّر، هذا الفنّان الصامت يرسم ما توحي به أجواء «سريال» وينفذّها في لوحات مائية صغيرة. وبدأت أنا أنفّذ بعض الأعمال الزيتية في جوّ سريالي. وبإحدى تلك اللوحات اشتركت في أول معرض في مدرسة تجهيز دمشق عام ١٩٤٧. كنا تسعة فنانين وكانت لوحتي هي وحدها السريالية. واسمها «راقصة العصر». هذه اللوحة ذاتها حازت جائزة الاستحقاق في جامعة ليكلاند عام ١٩٥٢».

***

وفي ما بعد، حين يغرق أورخان ميسّر في الوحدة، وينكفئ علي الناصر في مدينته

الحبيبة ويتناسى زمن الحلم السريالي ووعوده، سوف يكون فاتح المدرس الشاهد الأخير على هذه السريالية السورية التي لم تتجاوز النطاق المحلي الضيّق. وفاتح المدرّس (هذا الغريب الآخر) الذي تطوّر كفنان مبتعداً عن السريالية، وبانقطاع عن كبار فنّانيها في العالم، لا سيما دالي، لم يشفَ منها تماماً. لكنها ظلت لديه نافذة هامشية، حلماً خاصاً يطلّ إطلالات متقطعة، ودائماً خارج معارضه وسياق فنه.

ظلّ فاتح المدرّس أميناً لبداياته الشعرية وإن لم يدفع بها الى الميدان العام الواسع. وفي الشعر سمح لنفسه بمختلف التجارب والاختراقات. كان قد بدأ كتابة الشعر في الأربعينيات، ونشر في مجلة «القيثارة» الطليعية التي كانت تصدر في اللاذقية (١٩٤٦-١٩٤٨) قصائد تحدّث عن مستقبل شعري. لكنه انحاز الى التصوير.

عام ١٩٦٢ يلتقي في دمشق الفنان فاتح المدرس والمسرحي شريف الخزندار ويصدران مجموعة شعرية مشتركة بعنوان «القمر الشرقي على شاطئ الغرب»، باللغتين العربية والفرنسية. الكتاب بكل ما فيه قطعة غرائبية. نُفِّذ بالحفر عن نسخة مكتوبة بخط اليد. أول ما يميّزه هو التعامل الحرّ مع الصفحة. لا شيء يقيّد حركة السطور ولا مساحات الرسوم أو مواقعها. تتداخل النصوص برسوم ذهب فيها الخيال مذاهب. الرسوم تنوب أحياناً عن الكلمات. الترجمة العربية لنصوص الخزندار قام بها مدرّس واختار منها ما يحلو في العربية وما يحلو له ولرسومه. الترجمة الفرنسية لنصوص فاتح المدرس قام بها شريف الخزندار، كتبها في الهامش وحيثما اختار ذوقه التشكيلي. أما النصوص ذاتها فلم تكن أقل حرية واستسلاماً للخيال كهذا النص لفاتح المدرّس:

«أميرتي الميتة... لقد هوى باشق البواشق
على جبال الزعفران
تنامين
أيقونة بلا قلب».

وللمدرّس أيضاً:

«جذوعُ البلّوطِ المرّ
وهذا الشهابُ العاقل يعبر الفضاء
بلا ظلال نحفر اسماً على جدار
ولتكنْ، إذاً، جميعُ العيون
محيطاتٍ رائعة».

من سيحتضن هذا الكتاب الغريب الذي يخرج على التيار السائد الجارف، إذ يصدر في بداية الستينيات وموجة الالتزام والأدب الوطني وتخوين الأدب الفني والذاتي في أوجها؟ من سيهلل لما فيه من جنون جميل؟ أورخان ميسّر بالتأكيد؛ أورخان ميسّر الذي لم ينس يوماً حلمه السريالي. هكذا يقدم الكتاب ويقدّم له لكن دون أن ترد في المقدّمة كلمة سريالية؛ نعم، سينشره أورخان ميسّر الذي ظل يترصّد أي بارقة أو علامة تجيء من بلاد اللاوعي التي لم يهجرها وإن كان قد التفّ حولها واختزنها كسرّ شخصي.

***

قبل أن يخوض الشعراء روّاد التجديد، في العراق ولبنان ومصر، سجالاً مع التقليديين حول شرعية التحرر من الشطرين واعتماد التفعيلة الحرّة، كان أورخان ميسّر وصديقه الشاعر علي الناصر قد ذهبا بعيداً جداً. كان الدكتور علي الناصر (الذي ارتبط لقبه العلمي باسمه ارتباطاً وثيقاً حتى إنه كان يوقع به) قد كتب ونشر منذ عام ١٩٢٧ قصائد تحررت من الشطرين حيناً ومن القافية الموحَّدة أحياناً. كما ظهرت في ديوانه **الظمأ** المنشور عام ١٩٣١ قصائد نثر إضافة الى قصائد التفعيلة الحرّة، وتداخلت بكلمات القصائد إشارات وأشكال رياضية. ولم يكلّف علي الناصر نفسه يوماً عناء السجال أو الدّفاع عمّا يقوم به. فالمشكلة الحقيقية بالنسبة له كانت خارج مسألة الشكل. ما جمع علي الناصر بأورخان ميسّر هو فهم للتحرر يتجاوز الأشكال الأدبية. الناصر كان يطمح الى توسيع دائرة المحسوس والمتخيّل، الى تفجير المرئي والمعقول بحيث ينفلت من أسر نظامه؛ وكان أورخان ميسر يرمي الى تحرير اللاوعي

كواسطة لتحرير الإنسان؛ وكلاهما ينتهي في النتيجة الى تجاوز كثير من المصطلحات والاعتبارات الفنية والاجتماعية.

بدأ الدكتور علي الناصر مبكّراً جداً. وهو يكبر أورخان بعشرين سنة. ومسيرته العلمية والأدبية مختلفة تماماً بل مناقضة. وكذلك حياته ومنشؤه. علي الناصر من منطقة حماه بسورية، من أصل بدوي ينتمي الى تميم من جهة أبيه، ومن أصول مدنية لعلها مسيحية من جهة أمه. درس الطب في الآستانة وجاء الى حلب أثناء الحرب العالمية الأولى برتبة كوماندان في الطب العسكري.

بعد هزيمة العثمانيين وانفصال سوريا استقرّ في حلب ومارس مهنته.

اتّصل بالثقافة الفرنسية خاصة والأوروبية عن طريق الآستانة نفسها، وعن طريق السفر، فضلاً عن صداقات مع شعراء إنكليز كانوا في جيش الحلفاء وأقام أحدهم في حلب زمناً بعد الانتداب.

كانت حياة علي الناصر منقسمة الى قسمين مختلفين. حياته المهنية أوصلته الى بعض المناصب، إذ كان في مطلع الخمسينيات مديراً للصحة في حلب. والحياة الثانية هي الحياة الشعرية التي ينشد عبرها البعد عن الأولى وعن عالم الحدود والمعقول.

لم يهتم علي الناصر بإيجاد تسمية أو عنوان لاتجاهه الشعري. كتب أكثر مما تكلم. لعنته وخلاصه كانت القصيدة لا الدعوة أو الريادة. كان يسمّي نفسه «المجنون الكوني» و«المتشائم الكوني»، ويبحث عن دواء لذلك في الشعر. كان الشعر بالنسبة له لعبة سحرية لاكتشاف ما اختبأ تحت الظواهر، نافذة جنونية للهرب من رتابة العالم وحدوده الصارمة. لم يتوقف عن الاستنجاد بالخيال وتآويله الغريبة للأشياء، حتى أخذت الصور تحت قلمه تعبر في مثل مسار السحر: لا يعرف القارئ متى تنقلب على ذاتها وتتحوّل الى نقيضها. في شعره تبدو أشياء العالم على شفا الانزلاق والتحوّل الخرافي. لا يكف العالم عنده عن الازدواج والتناسخ، ويقدر أن يصل في بعض القصائد الى الفظاعة نفسها. وفي ديوان **الظمأ** قصائد تحمل عناوين من قبيل «سيميا» و«الحولة (متامورفوز)». هذا بالتأكيد ما جعل الريحانيّ يصف مخيّلته بـ«البطّاشة».

إنه هنا يذكرنا بدالي، ولا سيما في المرحلة التي سمّاها دالي نفسه «الهذيان التأويلي النقدي»، لولا أنّ علي الناصر كان قد نشر عام ١٩٢٨ مجموعة شعرية بعنوان «قصة قلب» كما كتب قصائد ديوانه **الظمأ** بين ١٩٢٨ و١٩٣١. ولم ينشر دالي نصّه حول هذا الاتّجاه إلاّ عام ١٩٣٠، وهو الاتجاه الذي تمثّل فيما بعد في لوحة «الرجل غير المرئي» السابق ذكرها. هل كانت مصادفات أم لقاء في هذيان الخيال، أم تجليات لشخوص علي الناصر المتناقضة؟

هكذا لمّا التقاه أورخان ميسر، وكان هذا الأخير في أوج حماسته واندفاعه، اكتشف فيه نموذجاً سريالياً، فراق ذلك لعلي الناصر. أما الدكتور عبد السلام العجيلي الذي كتب مقدمة **اثنان في واحد**، ١٩٦٨، وهو مجموعة شعرية لعلي الناصر شارك فيها الفنان عدنان ميسر بلوحات سريالية، فيرى أن علي الناصر استسلم لهذا الوصف بالسريالية استسلاماً. وتبيّن المقدمة أنّ علي الناصر قد انسحب من صفة السريالية. هكذا بدت صفة السريالة نوعاً من تهمة يجب دفعها. مع ذلك فالخيال الجامح الغرائبي التحويلي أو التأويلي لم يفارق نصوص علي الناصر، وإن كان عدد القصائد ذات الشطرين قد رجح في المرحلة الأخيرة على قصائد النثر.

***

هذه الحركة السريالية، إذا صح وصفها بالحركة، قد انحصرت في إطار ضيق لبعد حلب عن عواصم التفاعل والانفتاح الثقافي، والأرجح لأنها جاءت مفاجئة للذوق العام والوضع الثقافي العام والتيارات الأدبية السائدة. وسوف يلازم علي الناصر مدينته وهامشيته، ويكتفي بنوافذ الجنون والحلم. أمّا أورخان ميسّر فينتقل الى دمشق مع بداية الخمسينيات.

لم يكتب أورخان ميسر كثيراً. «سريال» هي مجموعته الوحيدة. وقد أعيد طبعها بعد وفاته ووفاة علي الناصر، وقدّم لها الشاعر أدونيس. كما خّلف ميسر مقالات فكرية جُمِعَت ونشرت بعد وفاته بعنوان **مع قوافل الفكر**، دمشق ١٩٧٤.

إنجاز أورخان ميسّر كان حياتياً. وتأثيره تمّ بطرق الاتصال الشخصي والحديث

الشفوي. ففي دمشق، كما في حلب، ظلّ بيته ملتقى القلقين المتسائلين عن كل جديد. في هذا البيت تعرفتُ، بين ١٩٥٠ و١٩٥٤ على السريالية وأسلافها. هناك كان يدور الكلام على بودلير ورامبو وبريتون ودالي وماكس إرنست وبيكاسّو. وكانت تُطرَح آراء ونظرات ليست بالضرورة معصومة أو جديدة كلياً أو مهمة دائماً، وكثيراً ما كانت انطباعية، ولكنها دائماً كانت مثيرة للأسئلة والجدل ومحرّضة على البحث. كان أورخان «متعصّباً» لحرية الرأي، إذا صح هذا التضادّ. وبالنتيجة أَوْجَدَ حوله مناخاً ثقافياً غنياً منفتحاً ومتّصلاً بكل السجالات الفنية والأدبية التي كانت دائرة. ولم تكن السريالية، دائماً، مدار الحديث، بل الحرية.

***

فما هو «سريال» أورخان ميسّر وعلي الناصر؟

يقول أدونيس في تقديمه للطبعة الثانية من «سريال»:

«أصف نتاج أورخان ميسر الذي تضمّه هذه المجموعة، بأنه مشروع تحرّر، وبأنه، في المقام الأول، مشروع تحرّر حياتي. بل إن من خبر الحياة التي عاشها الشاعر، وتفحّصها عن كثب، كما تيسّر لي، نسبياً، قد يميل الى القول إن الجانب الفنّي في حياته لم يكن الأغنى ولا الأكثر إفصاحاً. فقد كان، بتعبير آخر، شاعر «حياة» أكثر منه شاعر «أدب».

يستند أورخان ميسّر في سرياليته الى نظرية اللاوعي عند فرويد، وهذا ما يجمعه بالسريالية الفرنسية التي تزعمها أندريه بريتون. أما الآلية الفنيّة التي يتبلور بها اللاوعي أو يتمثل عملاً فنياً، فمفهومها عند ميسّر مختلف عن تعريف السرياليين للكتابة الأوتوماتيكية. وهو يراها كما يلي:

«التجارب الحاصلة من الصّدام بين النوازع والغرائز وبين مقتضيات التكيّف مع المحيط الطبيعي – الاجتماعي – الثقافي «تتقطّر وتتساقط في الخزّان الكبير الذي ندعوه بالعقل الباطن. هذا العقل الذي يحاول دائماً أن يوجد تلاؤماً بين جميع العناصر التي تعيش متجمّعة فيه. وتنفرد إحدى هذه المحاولات بتمثيل حالة إنسانية عامة تنبثق

من الفرد وكأنه كلّ ما مرّ وكل ما سيأتي من أجيال. ويصدف أن يقذف العقل الباطن هذه الحالة كما هي تماماً الى دائرة الشعور فيسجلها الفرد كما هي أيضاً. وهذه هي السريالية» (سريال ص ١٨).

غير أن بلوغ السريالية، كما يرى ميسّر، نادر، ولا يتحقق بنجاح لأن الصور اللاواعية، وإن انطبعت، لدى انحباسها، انطباعاً واضحاً، فإن تسجيلها (بالرسم أو الكتابة) لا يتهيأ دائماً، أو لا يتحقق بصدق. فهي أولاً مراوغة سريعة هاربة، وثانياً، عندما يجهد الفنان لمحاكاة ما تبقى من أشكالها وخطوطها فإنه لا بدّ أن يعمد في ذلك الى اصطناع خطوط جديدة ليستكمل تسجيل الانطباع الذي خلفته. وهنا لا بد أن يجد نفسه أمام المعجم التقليدي أو السجلات التقليدية في التفسير والتشبيه والإبانة، وما تقدمه من خطوط وألوان وصياغات قائمة في الذاكرة.

هذا ما يجعل أورخان ميسر يحكم بأن ما يوصف بالسريالية هو بالأحرى Para Surrealism أو شبه سريالية.

أما نتاج أندريه بريتون والسرياليين الآخرين فليس في نظر ميسّر سريالياً حقّاً. بريتون، كما يرى، ليس سريالياً إلاّ في النظرية. أمّا نتاجه فهو في رأي ميسّر لا يخرج عن كونه «آثاراً ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة» (ص ٢١).

الواقع أننا لو تأملنا مفصّلاً في تعريف أورخان ميسّر للسريالية لوجدناه يلتقي بتعريفات عديدة مألوفة للفن والعملية الفنية حين ينظر إليها كحدس وإشراق. فاللاوعي هنا مخبر التفاعل بين «النتائج الفلسفية التي ينتهي إليها العقل عن طريق الدرس العلميّ الشاقّ» و«الاختبارات الفردية». وفي هذا المخبر «ينصهر الكل هناك مع الحنين الأبدي الذي يربطنا بالأرض ومع تمرد الغريزة التي لا تعرف السنين ولا تفقه الزمن». و«يتبنّى اللاشعور هذه المادّة المصهورة ويتعهّدها بالصقل والتهذيب بأساليبه الخاصة؛ ثم يقذفها الى الوجود سلسلة من قصص تنتفض ظلالاً للفرد في مهده ولحده وللإنسان في كهفه وحقله ومخبره وفي ناطحات السحاب» (ص ٢٠-٢١).

السريالية هنا فيما تؤكد على الذاتي الفردي لا تلغي العام الإنساني التاريخي المجرد. نكاد نقول إننا أمام مثالية، لكنها بدل أن تأتي من غيبٍ ما، تنبثق من خبرات الإنسانية التي تجمعت وتفاعلت في لا وعي فنان. ولو أننا تفحّصنا أشعار أورخان ميسّر لوجدناها تجسّد التداخل بين الحسي والمجرد، تقدم باستمرار مشاهد شاسعة وأزمنة مديدة تلتمُّ أو تتقاطع في بؤرة وفي لحظة. مثلّث يقف على رأسه، قاعدته التاريخ البشري وتجاربه، ورأسه يرتكز على محور يصل بين لاوعي الفنان وأعماق الأرض.

كان ميسّر يتحدث دائماً ويعرض تصوّرات وتحليلات عميقة جديدة ومدهشة. سألته مرة:

هل ستكتب هذا؟ أجاب، الكتابة تأخذ وقتاً وتقضي على حرارة الاكتشاف وفوريته. الكتابة تجمّد نشوة الكشف. وكنت آسف ولا أعلّق. لحظة الكشف، تلك هي في نظره النشوة العظمى.

صديقه علي الناصر قد تكلم بكل الأشكال الشعرية (قصيدة النثر، قصيدة التفعيلة الحرة، قصيدة الشطرين، الشعر المرسَل، الشعر المنثور، القصة الشعرية أو الملحمة كما سمّاها)، بكل الأشكال التي يقتضيها خياله المنفلت الراكض وراء شهوة التكثير والتنويع. أما أورخان فقد بدا لي مرصَداً أو وتراً مُشرَعاً يقتنص ارتعاشات العالم وزعازعه.

***

وانتهت حكاية الشاعرين وأحلامهما كما تنتهي الفواجع العبثية:

في مطلع الستينيات كان أورخان ميسّر في أوج الرصد، وتراً فائق الإصغاء. قُبضَ عليه لأسباب سياسية حزبية، وما كان حزبياً إلاّ ببعض أفكاره، وأخصّها الارتباط بالأرض. سُجِن وأُهين وما أنقذته نوافذُ الحلم. لم تكن تلك «ارتعاشات» كما وصف الآلام دائماً. كانت زعازع ما احتملها ذلك الوتر المرهف. ولم يعش بعد ذلك غير أيام قليلة. توفي ليلة عيد ميلاده في ٦ / ٥ / ١٩٦٥.

وأما علي الناصر فقد قُتِل في عيادته بحلب في ظروف غامضة في مطلع السبعينيات، مع أنه كان قد تجاوز الثمانين من عمره.

وأما تلك السريالية فقد ظلّت بلا وَرَثة[1].

(١) من تعليق أمين الريحاني على قصة «البلدة المسحورة» لعلي الناصر، في رسالة بعث بها إليه. وقد أثبتها علي الناصر في مقدمة قصته الملحمية «دنّ الدموع» الصادرة عام ١٩٥٤ بحلب:

الفريكة – لبنان، في ٢٧ تشرين الثاني سنة ١٩٣٥

«صديقي العزيز الناصر حفظه الجنّ والجان وألبسوه تاجاً من جُمان وما أظنّهم «يا صديقي» يبخلون به، وقد فتحوا لك أبواب قصورهم وقلوبهم، وكشفوا لُمحبِّهم عمّا بهم، وقد كنت أنت أكرم منهم في الكشف والإفصاح، وفي الحجرات الميقّظة الأَرواح، إني في كل حال أنوب الآن عنهم بإكليل من وادي الفريكة، أتوّج به مخيّلتك البطّاشة العجيبة، التي تصغر لديها حتى النجوم (...).

وهوذا الإكليل وقد ضُفِر من العوسجِ والغار، وزُركش بأزاهر النرجس والجلّنار. أمدد إليه يدك، ولا يغيظنّك العوسج فيه، فالجلّنار ينطق بما في قصتك «البلدة المسحورة» من النار الملتهبة المتأجّجة، والنرجس يهمس بما فيها من الحب والحنان، والغار يقول: هوذا أثر أدبي يطمح الى الذكر الدائم، وهو في طموحه جدير بالإكرام، أمّا العوسج فليذكرنّ أيها الصديق العزيز، بأن رِجْلَيْ أدبك، وإن كان رأس ذلك الأدب في الجوزاء، لا تزالان في الأدغال.

وبكلمة أخرىَ أو بلغة الأنس أقول: إنّ في كتابك هذا عبقرية مبدعة، ولكنها لا تزال تتعثر في مدارج الفنّ. وأنت لا تكبح المخيّلة منك ولا ترعى دائماً وحدة الأسلوب ولا التناسق في الفكر والروح (...) ومع ذلك فقد جئتَنا بالمبتكر (...).

وإني أبثّك أشواقي القلبية، وأرجوك أن تنوب عني بالسلام على العزيزة زوجتك، وبالقبلة الى العزيز ولدك، حفظهما الله ووقاهما جنّتك. ولكنك لا تجنّ، على ما أظنّ، إلاّ بالكتابة مع الجنّ.

صديقك الأنسي

أمين الريحاني

جبرا إبراهيم جبرا

(بيت لحم ١٩٢٠ بغداد ١٩٩٤)

الوجوه والأقنعة

لمّا أتممت قراءة **يوميات سراب عفان** رواية جبرا إبراهيم جبرا الأخيرة (دار الآداب ١٩٩٢) وانحلّ لغز البطلة، وجدتني أمام لغز مختلف تطرحه الرواية ولا تقدم مفتاحه.

فسلوك البطلة «سراب عفان» في أواخر الرواية غيرُ مقنعٍ على الرغم من الخطبة المبهمة التي تفتتح بها رندة الجوزي الرواية. ورندة الجوزي هي أحد بدائل سراب عفان.

ثم إن هذا السلوك غير مسوّغ فنياً ويفاجئ السياق، وإن كان مسوّغاً أخلاقياً. ولا بدّ أن نبحث له عن سند وقيمة خارج الرواية. فسراب عفان البنت العراقية المثقفة الفنانة (تعزف البيانو، ترقص الباليه، تجيد اللغات والترجمة، ترتجل الشعر أو تكتبه، وهي بصدد كتابة رواية) كاملة الجمال، تخترع لنفسها في أحلام يقظتها شخصيات بديلة تحاورها وتعارضها.

لكن أهم الموضوعات التي تكشف عنها المحاورات الداخلية هي الحلم بحب عظيم، ثم يتحدد الحلم ويصير هدفها ان تحب روائياً تقرأ له ولا تعرفه. وبعد أشهر تلاحقه بنفسها، تتعرف إليه ويتبادلان حباً جارفاً. وفي أوج الحب، وبينما الكاتب

العاشق يعتزم طلب يدها تهرب فجأة وتختفي. ويغدو همّ الكاتب أن يبحث عنها.

لا نستطيع ألاّ نتذكر على الفور اختفاء وليد مسعود في رواية **البحث عن وليد مسعود** لجبرا نفسه. فهذا البطل هو أيضاً سيختفي في ذروة الحب والنجاح. غير أن اختفاء وليد مسعود ليس مسوَّغاً فنياً فحسب، بل هو الحدث الأساسي والذروة التي تسوق إليها وتلتقي عندها مجموعة من المسارات. كما أنه منطلق عملية الاستكشاف التي ستبني الرواية. مع ذلك لا ينبئنا الكاتب عن مكان اختفائه ويترك لنا ان نشتبه اشتباهاً بمكان الاختفاء وسببه.

غير أن المكان الذي سنظنّ أنه ذهب إليه لا يشبه سيرته ونمط حياته لولا ما كان من تعدد وجوهه وتعدّد حيواته عبر قصص الحب المتوازية.

أما سراب عفّان فإن جبرا سيدلّنا على مكان اختفائها. لقد هربت للالتحاق بالمقاومة الفلسطينية وثورة الحجارة. ومن أجل ذلك ستنتحل مزيداً من الشخصيات وتلبس مزيداً من الأقنعة التي يفرضها التخفي. وسوف يجيء هذا في نهاية الرواية من دون أن يتهيأ له الإعداد الكافي.

أين يقوم مفتاح هذا اللغز؟ وأي رسالة أو إشارة يرسل الكاتب عبر روايته الأخيرة؟

يبدو لي أن هذا اللغز أو السؤال أشبه بأنفاق الحكايات. نفق يقود إلى نفق، أو باب سرّي يقود إلى باب سرّي آخر. والسؤال الذي نطرحه هنا حول سراب عفّان يكشف سؤالاً يُطرَح على وليد مسعود ثم على جبرا إبراهيم جبرا: لماذا تعدّد سراب عفان الوجوه والأقنعة ولا تستقرّ في شخص من شخوصها؟ وأي شخوصها يمثل الحلم الأصدق؟ هل الأصدق كان حلم الوجوه في معظم الرواية، أم ذلك الذي ظلّ خفيّاً سريّاً إلى أن استولى فجأة على الدور وقلب المسار من حيث لم يتوقع الكاتب العاشق ولا توقّع القارئ؟

ولماذا كانت روايات جبرا إبراهيم جبرا الأخيرة الثلاث تدور حول تعدّد الأسماء وتعدّد الوجوه أو الحيوات، أو على العكس حول ضياع الأسماء وضياع الوجه

والهوية الشخصية؟

لست الآن في مجال كتابة دراسة عن روايات جبرا إبراهيم جبرا، لكن قد يكون هذا التساؤل مفتاحاً مناسباً للكلام على التعدّد عند جبرا. ودائماً تساءلت عمّا إذا كان هذا التعدّد نوعاً من ابتكار البدائل والأقنعة لحلم عميق مكبوت، هو الحلم بالمغامرة والخطر، بالتناقض والالتباس، بالثورة التي يهرب إليها في عودة إلى الأرض؟ الحلم الغائر تحت القناع الأكاديمي ووقار العلم وعبء الزمن؟

* * *

قرأت اسم جبرا للمرة الأولى في مجلة «شعر». نشر في العدد الثاني، ربيع ١٩٥٧، قصيدة بعنوان «بيت من حجر». ولم أعد أذكر من الذي علّق على العنوان كي يجيب يوسف الخال: من يذهب إلى القدس يفهم معنى «بيت من حجر».

إسهاماته طيلة السنة الأولى كانت شعرية. ولن يبدأ حضوره في المجلة كناقد إلاّ في نهاية العام ١٩٥٨ بمقالته حول «البئر المهجورة» ليوسف الخال، وكانت في الوقت نفسه فاتحة مقالاته حول الشعر الحديث. غير أنه كان قد كتب دراسات عدة حول الشعر الأميركي الحديث وحول الشعر الإنكليزي (كتب عن شكسبير وبليك وبايرون كما كتب عن والت ويتمان وديلن توماس وغيرهم) وهي الدراسات التي ظهرت في كتابه **الحرية والطوفان**.

وكان قد كتب الشعر بالإنكليزية قبل العربية ونشر رواية بالإنكليزية ومجموعة قصص بالعربية. كما كان متعمّقاً في معرفة الموسيقى الغربية والعربية، يمارس التصوير الزيتي ويتخيّر عيون المؤلفات ليترجمها إلى العربية. وسوف يكتب الرواية وتتسع ترجماته لتشمل شكسبير وفوكنر وجيمس فريزر.

هذه الإحاطة وهذا الاختبار المميّز للفنون التعبيرية جعلا حضوره في المجلة وفي ميدان النقد حضوراً مهماً. كان في ملتقى الثقافتين العربية والإنكليزية وفنونهما وآدابهما، الكلاسيكي منها والمتجدد، وهذا ما عزز خصوصية قدرته على الاستشراف وتلمّس النماذج والصور، وهذا نفسه جعل الناقد فيه روائياً والروائي ناقداً.

كان مجيئه من العراق وهو الفلسطيني، كسباً للمجلة. فهو يرتبط من جهة بأقطاب التجديد في العراق (بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري ثم سعدي يوسف ويوسف الصائغ ولا أذكر هنا غير الذين نشروا في مجلة «شعر»)، ومن جهة ثانية كان يرافق صعود صديقه الشاعر الفلسطيني توفيق صايغ الذي رسم خطاً مأسوياً متفرداً جريئاً وجديداً. وسوف يتعمق ارتباطه بجماعة شعر في لبنان نتيجة إسهامه المنتظم منذ العدد الثاني من المجلة، ونتيجة حضوره سنوياً للاصطياف في لبنان.

كانت أواخر الخمسينيات سنوات صاخبة مضطربة، سنوات انقلابات وثورات، ولا سيما حول العام ١٩٥٨. وكثُر الشعراء القادمون من هذا البلد العربي أو ذاك، لا سيما من سورية والعراق والأردن إضافة إلى الفلسطينيين.

وفي الصيف كانت تنعقد لقاءات فريدة: الشعراء المنفيون أو الهاربون من هذا البلد أو ذاك، اللاجئون إلى لبنان، وخوارج الأحزاب، ولا سيما المطرودون أو المتمردون على الحزب السوري القومي (الذي كان بدوره مطارَداً) والمتمرّدون المستقلون والخارجون باسم الشعر، يتلاقون. وبشيء من التفرد المسلكي الذي لا تغيب خلفياته الرمزية كان يتمّ الاتّجاه إلى ضهور الشوير حيناً والى صنين غالباً.

تلك اللقاءات تبدو اليوم أقرب إلى خيال ما فتئ الواقع يبعدنا عنه: يوسف الخال، توفيق صايغ، خليل حاوي، جبرا إبراهيم جبرا وزوجته لميعة العسكري، بدر شاكر السياب ونذير العظمة وأدونيس، هشام شرابي وليلى بعلبكي وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا، ديزي الأمير ومحمد الماغوط وسلمى الخضراء الجيوسي، نديم نعيمة ورياض نجيب الريس، جورج غانم وحليم بركات وأسعد رزوق وفؤاد رفقة وكمال خير بك.. جماعات جماعات، يحضر هذا ويغيب ذاك ولا يغيب الشعر.

كانت الجلسات تنعقد عند نبع صنين، في مطعم أبو ناضر. وفي حضن تلك الذروة كانت تتردد كلمات أقرب إلى السحر، ويبدو مصير العالم رهناً بالشعر ورؤاه.

مع الوقت صارت تلك الرحلات الصيفية إلى صنين أشبه بطقوس حافلة بالمعاني؛ وكانت تلك القمة هي المقام اللائق بالشعر ولقاءات الشعراء، أو هي مسكن ذلك

الحلم العجيب الذي أقض مضجع العرب.

كانت الطريق إلى بسكنتا تمر عبر وادي الجماجم. وكم تردّد في تلك الرحلات بيت المتنبي الشهير حول «عُقاب لبنان». وسيارة يوسف الخال العتيقة تئن في تلك الشعاب الجبلية الضيقة الخطرة، والصحب يهربون من رؤية الخطر بنظم القصائد الهزلية التي شاعت تسميتها «حلمنتيشية» وكانت موزونة مقفاة، لكن أهم موضوعاتها التندر على سيارة يوسف الخال وبعض المفارقات.

«وسيّارةٍ كالسّلحفاة بطيئة»..

هل كان الطريق عبر وادي الموت ذاك يُحتَمل في سبيل الوصول إلى صنين حيث يتفجر ذلك النبع المدهش كأنه نبع الحياة الأسطوري؟ إلى حيث يتربع صنين متزعماً سلاسل الجبال والمشاهد التي تنبسط بين يديه حتى الأفق البحري، حتى إذا جاء الأصيل بدا سابحاً فوق الغيوم وكأنه سما عن العالم الأرضي.

من منابع مختلفة جاؤوا يومئذ. تعبيراتهم كانت مختلفة لكن الحلم كان واحداً. وكان كل منهم قد بدأ ينسج أسطورته. كان يوسف الخال قد بدأ رؤيا «المفازة» واستشرَف سُبُلَ العبور، والسياب بدأ ابتهالاته التموزية، وتوفيق صايغ يهيّئ أسئلة ليطرحها على «الكركدن» وسلمى الجيوسي تعلن «العودة من النبع الحالم»، وخليل حاوي يعبر «نهر الرماد»، وأدونيس يشعل نار «الفينيق» ويُبعَث في مهيار الدمشقيّ، وأنسي الحاج صاحب لن يبحث «عن صيحة عذراء همهمةٍ طائشة»... والزمن زمن استقصاء وإبداع.

هل كان عبور وادي الموت (أو وادي الجماجم) وصولاً إلى نبع الحياة، أو نبع صنين، هو الذي هدى جبرا إبراهيم جبرا، بنظره العارف المحيط، إلى الأسطورة التي تلتقي عندها تلك الأحلام على اختلاف الشعراء واختلاف أساليبهم؟ هل كانت ترجمته لكتاب **أدونيس** لجيمس فريزر أم كانت أضواء نورثروب فراي (وقد ترجم بعض مقالاته وعرف أعماله) هي التي جعلته يتقرّى التمثيلَ الأسطوري للواقع عبر أساليب كنائية تكشف عن الأزلي في الزمني؟ ذلك أنه في أهم دراساته الشعرية، تلك التي

أسست مكانته في نقد الشعر الحديث أي دراسته «المفازة والبئر والله» عن يوسف الخال العام ١٩٥٨ ودراسته «في جب الأسود» عن توفيق صايغ العام ١٩٦٠؛ في هاتين الدراستين تقرّى جبرا المواقف والتطلعات والرؤى في نماذج رآها تنتشل العرضي الجزئي وتمنحه دلالاته وشموليته بدعامة البنية الأسطورية، بحيث تغدو البنية الأسطورية في هذا المنظور، الجذرَ المتجدد لمعضلات الأنسان وحضوره في العالم.

على أي حال تدين الحركة النقدية الحديثة بين الخمسينيات والسبعينيات لجبرا إبراهيم جبرا بعدد من المفهومات وبمصطلحات وتصنيفات ونظرات حول الشعر خصوصاً. وقد شاع بعضها شيوعاً واسعاً بفعل الميل العام إلى التصنيف وبفعل الحاجة إلى التسمية والتبويب. واستخدمت تسمية «الشعراء التموزيون» التي أطلقها على عدد من الشعراء استخداماً غير دقيق لم يقصد إليه صاحبه.

وإذا كان جبرا تأويلياً في دراساته النقدية، فإن ما قدّمه للنقد لم يأت على مستوى المنهج بل على مستوى الكشوف التي توصّل إليها بقوة ثقافته وذائقته وسعة رؤياه.

***

في السنوات الأخيرة استسلم جبرا ابراهيم جبرا لبعد واحد من أبعاده، أو غلّب بعداً واحداً هو بعده الروائي. وأخذت رواياته تتغلغل في العالم الداخلي تقصّياً للأحلام وتلمّساً للوجوه المتعددة وراء الوجه الواحد.

هل كان يعدّد الحيوات أو الأقنعة ليتخفّى على الموت؟ وهل باغته الموت وهو يعبر من قناع إلى قناع؟

سعاد نجار
عبقرية التعاون والرعاية

حضرت سعاد نجار، على امتداد نصف قرن، في الحياة الثقافية اللبنانية وفي حياة المثقفين على السواء، ولا سيما في ميدان النهضة المسرحية. حضرت على مستويات متعددة نضالية فنية، وطنية وشخصية. تدين لها الحياة الثقافية بفاعلية ميدانية، مع وفاء والتزام نادرين؛ كما تدين لها بنظر بعيد وتنظيم يتجاوز التنسيق والترتيب إلى الاستشراف والاستنفار والتخطيط، وهو ما أعطى دورها في النهضة المسرحية اللبنانية خصيصة العماد الضامن.

لقد كرّست حياتها لفعل الإيمان بالعبقريات اللبنانية؛ وتعاملت مع الثقافة كأساس حيوي للنهوض وكدينامية إبداعية، تحيل التمايز إلى حيوية خلاّقة. كانت حياة سعاد نجار منذورة لفعل يبدع حياة في الحياة. هي التي كانت تعمل بهيام وخفر ويتوارى اسمها خلف الفعل. لم تكن الحكمة عندها مجرد كلام حكيم؛ بل كانت رؤية للفعل الثقافي كهوية ومعنى إنسانيين وحركية وطنية هي الأعلى في أفق الارتقاء؛ كانت الحكمة عندها شكلاً للحضور ومعنى ونهجاً للفعل وإيماناً بالعمل الجماعي. انحازت على مدى خمسين سنة إلى الفعل الثقافي الميداني كتمجيد للحياة ويقظة لحيوية البلد الإبداعية وغذاء للتاريخ؛ وكانت ترى أنّ كل تاريخ لا ينمو ويتفتح ويتجدد ويعلو على نفسه هو تاريخ مُتحفي وليس حياً. وهذا الوعي بل الهيام المتطلع إلى الجميل النبيل هو ما دفعها في اتجاه العمل الجمعي المنظّم. وكانت الثقافة، كما اعتقدت وعاشت،

الفعل الجمعي بامتياز.

لم يكن أي شيء يكفي في نظر سعاد نجّار. ألقت بنفسها منذ نهاية الخمسينيات في حركة المسرح الجديد. كان المسرح هواها ورهانها الكبير. وظفت في سبيله حياتها، وسحر شخصيتها، ذلك السحر الذي زاده الإيمان والاندفاع والعمق الثقافي جاذبية وصدقية وفاعلية؛ عملت على خلق جو من التضامن والحماسة، وعلى تذليل الصعوبات وفتح الأبواب المغلقة والعقول المغلقة.

ولكي تنتمي إلى ما وقفت جهودها وحياتها على خدمته، وتعمل له بمعرفة، عادت طالبة إلى الجامعة الأميركية لتدرس المسرح على يد الأستاذ كريستوفر سكيف. وكان سكيف مسرحياً كبيراً لعب أكبر الأدوار على مسارح بريطانيا فلما جاء إلى بيروت تعلق بالمدينة وجامعتها واستقر. درّب الطلاب وغذاهم بثقافة مسرحية عالية وأسس عدداً من الفرق المسرحية.

التقيتها منذ عام ١٩٥٧. غير أنّ معرفتي بها عن قرب بدأت مع بدايات «مدرسة المسرح الحديث» و«فرقة المسرح الحديث» بإشراف المسرحي منير أبو دبس، ولا سيما مع بدايات العروض في المواقع الأثرية. لم يكن ممكناً لمحب للمسرح ألا يلتقي بها. فقد عملت على جعل المسرح أكثر من قضية ثقافية، عملت على جعله ملتقى ومحوراً لورشة وطنية للإبداع.

***

بدأ المشروع المسرحي الكبير بالتفاهم والتعاون بين ثلاثة من أقطاب اللجنة التنفيذية في مهرجانات بعلبك الدولية وبين الفنان المسرحي منير أبو دبس. هؤلاء الأقطاب هم سلوى السعيد والدكتور فؤاد صروف وسعاد نجار. لكن سعاد نجار هي التي اختصت بلجنة المسرح (العربي) وسارت مع المسرح في جميع مراحله. ولا بد من القول إنّ سلوى السعيد، وإن كانت قد ترأست المهرجانات وتولت الإشراف على الليالي اللبنانية فإنها ظلت على صلة بنشاط لجنة المسرح. لكن رفيقة المسرح الدائمة ورفيقة المسرحيين، حاملة المسؤولية، والساهرة على إيقاظ حب المسرح

لدى الجمهور كانت سعاد نجار.

فقد عملت، طول سنوات حضورها على رأس لجنة المسرح في مهرجانات بعلبك الدولية، على إخراج المسرح والأنشطة الملتفّة حوله من الهامش، لتجعله في مركز الحياة الثقافية. وينبغي أن نتذكر أن المسرح في بداياته، برعاية المهرجانات، في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، كان يطل بعدد محدود جداً من العروض لم يكن يتجاوز عرضين أو أربعة للمسرحية الواحدة. مع ذلك فإن الإحاطة الإعلامية والاجتماعية والتقنية بهذا المسرح جعلته أحد ثلاثة عناوين ثقافية رئيسية في تلك المرحلة. وعلى مستوى الإعلام والاستقطاب والرعاية تقدَّمَ على فنّ عربي عريق وبعدٍ مهمّ من أبعاد الثقافة العربية هو الشعر.

سعاد نجار كرست ذكاءها ورؤيتها الثقافية العالية وإدراكها لآليات التحرك الفني والاجتماعي لخدمة الحركة المسرحية. ومنذ المسرحية الأولى «ورّطت» الصحافة أو استدرجتها لتتبنّى الحركة الوليدة. فقد دأبت على عقد مؤتمر صحفي مع كل حركة أو بادرة من بوادر المسرح ولا سيما حين كان الأمر يتصل بـ«فرقة المسرح الحديث»؛ وواصلت ذلك التعاون مع الصحافة في مرحلة مسرح مهرجانات بعلبك في القنطاري.

استثمرت كل رصيد في متناولها لخدمة المسرح: استثمرت رصيد مهرجانات بعلبك الدولية، كما استثمرت رصيد أخيها نجيب علم الدين الذي كان يومذاك رئيساً لشركة طيران الشرق الأوسط، إضافة إلى رصيدها الشخصي الذي لم يكن يقلّ عن المرجعين المذكورين. وهكذا منذ المسرحية الأولى التي سافرت فرقة المسرح الحديث لعرضها في المغرب، في إطار مهرجان فولوبيليس، جيّشت الصحافة اللبنانية لهذا الحدث. والصحافة بدورها «تبنّت المولود الجديد» بحسب تعبير سعاد نجار. إلى درجة أن خبر سفر الفرقة «إلى الصعيد الدولي»، بحسب تعبير بعض الصحف، غدا حدثاً كبيراً تلاحقه وسائل الإعلام بدأب وحماسة لم يُعرَفا من قبل. وعلى مدى أكثر من شهر كانت الصحف تتابع يومياً أخبار الفرقة في الصحافة المغربية أو تنشر

رسائل الصحافي الذي رافقها، وتتصدر الأخبار عناوين من قبيل «فرقتنا في المغرب». ومجرد النظر إلى هذه العناوين يكشف الحماسة الهائلة للمولود الذي بات مولود الصحافة بقدر ما كان مولود مهرجانات بعلبك الدولية.

كذلك استقطبت سعاد نجار في مشروع المسرح الحديث كبار الشعراء والفنانين والمهندسين والموسيقيين مثلما استقطبت الصحافة. وقد ساندتها في ذلك سلوى السعيد، في البداية، ثمّ جانين ربيز. في ذلك اللقاء تفاعلت الأفكار والاتجاهات، إذ تبادلت النظر وتبادلت الأفكار أو تبادلت النقد. عُقدت صداقات وبدأت مشروعات، وماجت المدينة بذلك الجو الأخّاذ، وغدا الحدَث الثقافي موازياً، على الأقلّ، للحدث السياسي. كانت ورشة هائلة وبالأخص مع افتتاح مسرح القنطاري.

التف حول سعاد نجار وحول الحركة المسرحية رعاة الثقافة ومحركوها في البلد: ميشال أسمر مؤسس «الندوة اللبنانية»، جوزيف دوناتو رئيس مصلحة الإنعاش الاجتماعي، الشاعر والمسرحي جورج شحادة، الدكتور فؤاد صروف الأستاذ العالم وعضو اللجنة التنفيذية للمهرجانات والمهندس الفنان واثق أديب من اللجنة التنفيذية لمهرجانات بعلبك كذلك، وجمعية «أصدقاء الكتاب» برئاسة قسطنطين زريق، مفكر القومية العربية، الذي ترأس الجامعة الأميركية في بيروت عدة سنوات.

بل إنّ الجوّ الذي أحاط بفرقة المسرح الحديث كان له أثره في تطور سائر المسرحيين، على اختلافهم ورغم الفوارق الحادة بينهم، كما كان له أثره في تصاعد صدقية المسرح باللغة العربية بعد أن كان هذا المسرح منطفئاً وهامشياً أو مقتصراً على المدارس.

وقد امتدت هذه الحماسة للمسرح إلى الفرق التي كانت قد سبقت فرقة المسرح الحديث بسنة أو سنتين مثل فرقة فهرام بابازيان الأرمنية وفرقة دراما بلايرز في الجامعة الأميركية. وهكذا فالجهود التي قامت بها سعاد نجار إعلامياً، وعلى مستوى الإحاطة العملية والاقتصادية والإدارية، قد تكاتفت مع الجهود الفنية لتحويل المسرح إلى رهان حضاري ووطني، وقطب تعاون وتبادل، وساحة حرية ومنبر مساءلة وإبداع.

وكانت عروض فرقة «المسرح الحديث» في المواقع الأثرية مناسبات لقاء لعموم الوسط الثقافي والصحافيين.

وفي تلك اللقاءات حصل تبادل وتعاون بين فنانين من حقول مختلفة. كان الجميع صديقاً لسعاد نجار وواقعاً تحت سحر إيمانها ووضوح منطقها وأهدافها وأيضاً تحت تأثير لطفها وحماستها. ولنتذكر أن المسرحيين أطلقوا عليها ألقاب تحبّب وتقدير، بينها «حارسة الهيكل» و«حارسة المعبد».

بديهي أنّ هذا القول لا يدّعي لسعاد نجار الدور الإبداعي الباحث الذي قام به الفنانون. لكنها هيأت البيئة والإطار الضروريين، وجيّشت مختلف الأوساط لتجعل المسرح اللبناني قضية ثقافية أولى. ونعرف أن هناك مراحل تاريخية كما هو الوضع الآن وفي السنوات العشر الماضية مراحل لا تخلو من المبدعين الكبار؛ وربما كان هؤلاء الجدد، أو بعضهم على درجة من الإبداع تكافئ أو تفوق ما تألّق ومن تألّق من مبدعي الستينيات والسبعينيات. وربما قدّم الجدد العروض أمام جمهور كبير يفوق الحضور في مسرح المهرجانات. ولكنهم غالباً في عزلة أو بلا سند حقيقي غير مواهبهم، ولا ضمان لمستقبل مسرحي، وغالباً لا يعرفون متى يتاح لهم تقديم عرض مقبل، أو لا يجدون المكان الذي لا يطلب منهم غير الإبداع، ولا الإطار الإنساني الذي يقيم الصلة بينهم وبين محيطهم ويضعهم في ساحة الضوء. وهم في النتيجة جزر متفرقة. لذلك فإن هؤلاء يقدّمون أعمالاً إبداعية ولا يخلقون حركة ولا يضمنون استمرارية.

غير أنّ من يقرأ هذا الكلام ولم يكن قد عرف سعاد نجار ربما تصور شخصية فوارة. وقد كانت أعماقها فوارة حقاً. لكنها كانت تعبر مثل النسمة، على قدر كبير من اللطافة التي لا يستطيع الإنسان لمنطقها رداً ولا على قناعتها اعتراضاً. وكم من رسالة كُتبت لها يقول فيها أصحابها، وبينهم مثقفون كبار وعلماء عرفوا مسارح كبرى في العالم، إنهم حضروا إرضاءً لها لكنهم أصيبوا بالدهشة لعلو المستوى وآمنوا بمستقبل المسرح العربي.

لم تتأخر يوماً عن الحضور والمشاركة في أي نشاط مسرحي خارج نطاق الفرق

التي تعاونت معها. كانت حاضرة في عروض الجامعات وفي عروض المسرح الأرمني وفي عروض الجامعة الأميركية خاصة، ومن المواظبين على حضور عروض مسرح بيروت في زمن الحرب وبعد توقف المهرجانات. كانت تحرص في كل وقت وفي أصعب الأوقات على حضور الأعمال، ولا سيما عروض المسرحيين الطليعيين الشجعان الذين تحدوا الحرب وشكلوا فرقاً وقدموا أعمالاً رائعة في شطري بيروت، سواء في رأس بيروت أو في الأشرفية وغيرها من مسارح في ما كان يسمّى «الشرقية». وقبيل وفاتها، ورغم تعليمات الطبيب المشددة، ذهبت لحضور افتتاح مسرحية لجلال خوري.

كانت سعاد نجار رفيقة كل متحرك في ساحة الثقافة. لذا كان لها رموزها وأبطالها. كان تعلقها كبيراً بالرموز الإبداعية «التي تمثل خصوصية الثقافة اللبنانية» كما كانت تؤكد. من هنا تقديرها بل تعظيمها للسيدة فيروز، بما يتجاوز الصداقة؛ إذ فضلاً عن الإعجاب بصوت فيروز، وهو ما يشاركها فيه كل من سمع صوتها، كان تقدير سعاد نجار يعود إلى حرص فيروز على مبدأين: الأول هو التطلّب العالي فنيّاً والتطلّع إلى الكمال وعدم اكتفائها بموهبتها الاستثنائية، والثاني هو الحرص الحياتي والنظري على وحدة البلد ووحدة البيروتين زمن الحرب.

أذكرها بعد كل عرض مسرحي. وأذكرها زمن فرقة المسرح الحديث والمسرحيات الأولى، أذكرها خاصة مع مسرحية «الملك يموت» بإخراج منير أبو دبس؛ أذكرها مع افتتاح مسرح مهرجانات بعلبك في القنطاري الذي صار قضية حياتها. أذكرها بعد الانطلاقات الناجحة للمسرحيين يعقوب شدراوي وريمون جبارة وجلال خوري وشكيب خوري وغيرهم على خشبة مسرح القنطاري؛ وأذكر ذلك الفوران واللقاء بين الأطراف. أذكر امتداد العروض أسابيع وتجددها أسابيع ثم اضطرارها للانتقال، وهو ما قدّم وعوداً برسوخ الثقافة المسرحية وتكوّن جمهور مسرحي حقيقي. أذكر فرحها بلقاء الفرق المسرحية في مكان موحّد وعودة أنطوان ولطيفة ملتقى إلى مسرح المهرجانات. كان ذلك غذاءها الروحي وإحساسها بنبض الحياة. كان همها أن يتلاقى

الجميع يتعاونوا ويتحاوروا أو على الأقل يتبادلوا النظر. ودائماً كان المسرح وكل إبداع فني عندها فعل تجدد وفعل محبة ومحور لقاء.

ومع توكيدها على أن المخرج والممثل أو رئيس الفرقة أو المحرك الفني هو المعني بما يولد ويتحرك على الخشبة، كانت تؤمن أن هناك دوراً للإحاطة بالعمل عبر الشغل على البيئة ووسائل العمل وشروطه وجميع أسباب الاتصال والاستمرار، وحماية المسرحيين من المعوقات والمفاجآت ومن المجهول. أي أنها، مع زميلاتها وزملائها في لجنة المسرح العربي في مهرجانات بعلبك الدولية، كانت تشتغل على البيئة الثقافية والأفق الفني الثقافي والشروط العملية المادية والاجتماعية.

***

لمّا أهدتني كتاب «أرزة لبنان»، طبعة ١٨٧٥ تحدثنا حول مارون نقاش. كان إعجابها به كرائد نهضوي يعود إلى اختياره صيغة التجمع والشراكة لإطلاق مشروعه التنويري. وبالفعل فقد ربط نقّاش المسرح بأفكاره حول النهضة. وعبّر عن هذه الأفكار في خطبته الأولى لدى افتتاح مسرحيته التي كانت أول عمل مسرحي عربي.

***

لم تكن سعاد نجار في لجنة المسرح تنحاز إلى اتجاه مسرحي محدد. كانت منحازة إلى المستوى وإلى الحماسة والبحث والتطوّر والعمل الجمعي والابتكار المتواصل بقدر ما كان يهمها العمل الناجح. لحظة الفعل عندها هي اللقاء بين أطراف متنوعين حول فعل إبداعي وما يطرحه من أفكار وما يصوره من أخيلة. كانت تعتبر لحظة التجمع لحظة خلق وتواصل بين المسرحيين أنفسهم، بينهم وبين الماضي والآتي، وبين الخشبة والصالة.

كان العمل والارتقاء بالعمل معيارها وغذاء روحها ومسوّغ حضورها في أي تجمّع أو هيئة. لم تكن مهتمّة بأي صفة رسمية أو موقع اجتماعي. لم تكن تؤمن بغير العمل الميداني. ولهذا امتنعت في التسعينيات عن ترشيح نفسها للّجنة التنفيذية في مهرجانات

بعلبك. حاولتُ إقناعها أن تغيّر رأيها لأنّ وجودها ضمانة. وأعرف أنّ كثيرين غيري حاولوا ذلك. لكنها كانت واضحة تعرف ما تريد. لم تكن مهتمّة بأي صفة رسمية أو موقع اجتماعي. لم تكن تؤمن بغير العمل الميداني. أجابتني: «مع كل تقديري وتعلّقي بالمهرجانات، ماذا أفعل في اللجنة المركزية إذا كانت استعادة مسرح بديل لمسرح القنطاري غير ممكنة، وبالتالي كان استئناف الرعاية للأعمال المسرحية غير ممكن؟».

فضّلت أن تبقى بين الأعضاء العاديين؛ لكنها انصرفت إلى التفكير في كيفية إيجاد إطار أو مؤسسة ترعى المسرح، تتبع للمهرجانات أو تكون مستقلة عنها، لا فرق. وكم مرة وضعت مشروعاً لمجمّع ثقافي فني مسرحي لعبي تربوي للأحداث أو للجمهور العام، وقدمت المشروعات لمسؤولين ولمتمولين قادرين. وكم سعت دون جدوى لإقناع مسؤولين متمولين بتخصيص مبنى للمسرح. لم تكن تتصور ألا يكون في بلد مارون نقاش مسرح تضعه الدولة بتصرف المسرحيين.

كان إيمانها بالفنانين اللبنانيين عظيماً. وكانت رسالة المسرح عندها تتجاوز حدود الخشبة والجمهور والفنانين. أعطت حبها الأول للمسرح لأنه، كما كانت ترى، «لحظة حوار وإبداع يتشارك فيها المسرحيون والحضور ويتبادلون. لأنّ المسرح ميدانٌ للأفكار الجديدة؛ إنه الرؤى العليا في حالة لقاء وحوار مع الناس».

وصحيح أنها كانت تفعل أكثر مما تتكلّم، وتندفع بصورة فورية مع أي مشروع مسرحي أو فني على مستوى التنظيم ولا تحاضر. لكنها بعبارات قليلة كانت تكشف رؤيتها وتدافع عنها. لقد كانت امرأة مشروعات وحاضنة مشروعات وباحثة لها عن أسباب الحياة.

أما نشاطها اليومي في تلك المرحلة، وفي غياب المسرح، فقد صرفته في العمل في إطار «جمعية إنعاش المخيّم الفلسطيني». لم يكن حضورها إدارياً أو تعاونياً حصراً، بل كانت أيضاً تشارك في التطريز واختيار النماذج. لم تكن تفهم للحياة معنى بدون العمل، ولا العمل كان يعني لها بدون رسالة وتطلّع مستقبلي. ففي المخيم كانت ترى أن عمل النساء الفلسطينيات هو أكثر من كسب للعيش، على أهمية الكسب. كان في

نظرها ممارسة ثقافية وإحياء تراث وتقاليد وتمسك بالجذور وحفاظ على الكرامة.

***

لما كلفتني بوضع كتاب **الحركة المسرحية في لبنان** وتبادلنا الحديث حول المشروع كانت ترى أنّ عمر الحركة المسرحية القصير، يقدم، مع ذلك مرحلة فائقة الغنى في تاريخ الثقافة اللبنانية ولا يجوز أن تضيع ذاكرتها؛ كما قالت «لا نؤرخ للمسرح في تلك المرحلة لنصنّمها أو نبكي على أطلالها. ففي الثقافة والابداع لا وجود لذروة نهائية وتحفة ختامية. المسرح وأيِ إبداع آخر لا يكون بالتكرير والنسخ؛ لكن النسيان والالغاء والتقطع لا يبني نهضة».

كانت، بمناسبة ذلك الكتاب، تحار كيف تقدم لي تسهيلات العمل. نظمت عدداً من المواعيد، وكانت أحياناً ترافقني حيثما كان الموقع بعيداً. رافقتني إلى غوسطا لمقابلة الفنان فيليب عقيقي وإلى قرنة شهوان لمقابلة ريمون جبارة وزوجته الفنانة منى جبارة. وفي بيت سعاد نجار التقيت جوزيف دوناتو. كانت تجلس أثناء الحديث ولا تكاد تتكلم مهما حاولت استدراجها للكلام. فهمت أن هذا كان نهجها مع المسرحيين: تقدم كل التسهيلات العملية وتتخذ الترتيبات والاحتياطات فلا تترك للمسرحيين غير همّ الإبداع. كانت لها نظرة عميقة وبعيدة للنتاج الفني ولا سيما النتاج الجمعي.

لمناسبة ذلك الكتاب توجب أن أطرح عليها أسئلة عديدة حول لجنة المسرح في مهرجانات بعلبك وحول ما قامت به هي شخصياً. فلم أسأل سؤالاً إلا بدأ جوابها باسم سلوى السعيد وجانين ربيز.

كانت، في سنوات الحرب، تردّد كلما أطبق ظلام العنف: «الآلام التاريخية الطويلة للبنان لا بد من أن تأخذ اللبنانيين في طريق الحكمة». كانت لها ثقة هائلة بأهل البلد على اختلاف اتجاهاتهم. الحسرة التي كانت تؤرقها تعبر عنها بقولها، «فقط لو أن أطراف الحرب يتكلمون ويتبادلون». كانت الكلمة عندها قادرة ومقدسة. كانت الكلمة الحكيمة عندها «سرّ الإنسان والمفتاح السحري لمعضلات العالم». ثم تبتسم وتقول بدعابتها التي لم تفارقها: «لكن كثيراً ما يضيع هذا المفتاح».

«الكلمة سرّ الإنسان وقوته الكبرى، لكنه يظن طريق السلاح أقصر». «الله أعطى الإنسان الكلمة، والإنسان هو الذي اخترع السلاح، وها هو يحوّله إلى شبه معبود. الله أعطى الإنسان الحياة وها هو يقدس الموت».

ولا أنسى قولها الذي ظلت تردده منذ انتهاء الحرب، بصيغ مختلفة: «المكان شاغر بانتظار الرائي العبقري الذي يعرف ان يحوّل المال الزائل الى صرح حضاري باق. لكن اذا لم يعمّر بيت المسرح فهذا مؤشر خطير».

لم يكن كلامها كلام المحنّكين السياسيين بل كلام الصدق والحكمة التي نشأت عليها وغذاها بها نساء حكيمات كريمات ورجال عظماء وحكماء.

يؤلم محبيها ومحبي المسرح أن تكون قد ذهبت ولم تتحقق أمنيتها الغالية بقيام مسرح وطني يقدم فضاءه للمسرحيين ويمنح الحوافز والفرص لإبداع أعمال مسرحية. وأظنها لم تشف من الخيبة التي منيت بها لمّا قطعت الأمل من عودة المهرجانات إلى احتضان المسرح اللبناني ومن مساهمة الجهات الرسمية والمتمولين لتوفير ذلك.

سعد الله ونوس

من مسرحة العالم الى مسرحة الذات

إنها قصةُ شبانٍ كانوا في مطلع الصِّبا وزهو الطموح لمّا وقع الانكسار الأكبر لأحلام عصرِ النهضة؛ وكان وقعُ ذلك عليهم واحداً رغم الاختلاف، وكان التطلع واحداً رغم تعدد المناظير. لهذا تقدر أن تكون صفحاتٍ من قصةِ المثقفين في خضم البحث وغليان التساؤل.

كانوا جمعاً من الأصدقاء عرّفنا إليهم الشاعر الراحل كمال خيربك. التقينا في باريس بين خريف ١٩٦٧ وربيع ١٩٦٨، وعبرنا معاً شتاءَ المحنة ذاك؛ ثم ذهبنا مذاهبَ واخترق بعضُنا فواجعَ، بعضٌ قضى وبعضٌ حمل ما حملَ من جراح.

ذلك الشتاء كنّا على حالٍ من الضيق والعصبية بل الحمّى؛ وكان سعد الله ونّوس الأكثرَ صمتاً. كان جوٌّ غريب يخيّم على هذه المدينة باريس، وأتجاوز التفاصيل لأقول، كنا حين نمر في الشارع نحسّ أننا نشق الهواء الثقيل شقّاً. لذلك حين جاء ربيع ١٩٦٨ حمل آمالاً، وإن لم تكنْ آمالُنا كعرب قادمة يومذاك من ربيع باريس وثورة الطلاب بل من ربيع آخر هو الربيعُ الفلسطيني. غير أنَّ مناخ الأمل وغليان الأفكار في باريس ٦٨ أعطى مجالاً للتعبير والسجال وإبلاغِ الرأي. وكانت كوكبةُ الأصدقاء ناشطة في السجالات التي تدور في السوربون في لَيالي أيار وتمتد حتى الفجر.

في تلك الأيام كنت حين أرى سعد الله وألاحظ صمته وتململه وصوته الخفيض يتولد لديّ إحساس بأنه يغصّ بعقدة أسئلة تتجمع في حلقه ولا يتسع لها الكلام.

الخاصّ الفريد والرفيع في هذه «القصة» أنها لم تكن علاقة أصدقاء يتكلمون بصوت واحد ونغم واحد، بل كانوا يشكّلون سنفونية أنغام تتآلفُ وتختلف، تتقابلُ، تتعارضُ، تتفقُ أو تتباعد، لكن لا يلغي واحدُها الآخر أو ينفيه ولا تنجرح المودة. فقد كان الألمُ واحداً والهدفُ واحداً.

لم ألتقِ سعد الله ونوس إلاّ في مناسبات معدودة. أنتبه الآن الى كونها مناسباتٍ غيرَ عادية؛ وكانت في كل مرةٍ أزمنةَ مِحنٍ يتداخلُ فيها الخاصّ والعام.

المرة الثانية التي أذكرها كانت أواخر عام ١٩٧٥ في دمشق مع المنعطف الذي بلغته أحداثُ لبنان منزلقةً نحو حرب أهلية، وما ساد يومذاك من قلق وهلع.

وكانت المرّة الثالثة في بيروت عام ١٩٨٢ حين كان سعد الله مسؤولاً عن الصفحة الثقافية لجريدة «السفير»، والتقينا صيف ذلك العام، سعد الله ومحمود درويش وأدونيس وأنا في مرحلة حصار بيروت. وفي كل لقاء جديد كان يتأكد لديّ الإحساس بأنّ سعد الله يغصّ بالأسئلة.

قد يكون هذا مجرد انطباع، لكنني كنت أتساءل بدوري: هل هي الأحلام المجروحة؟ أم ضيق المسافة بين جسده الخاص والجسد العربي العام؟ وكان يشجع على هذا التساؤل تراجع الشخصي الفردي في حياته الاجتماعية وأعماله لحساب العام.

لا يستطيع من تعرّف الى سعد الله ونّوس ألاّ يطرح هذه الأسئلة. ولا يقدر قارئ متأنٍّ ألاّ يلمس حضورها الفاعل خلال أعماله، حتى لتحضر عبارة نيتشه في كتابه «ولادة التراجيديا» حضوراً عفوياً: «لا يعرف التراجيديا إلا من كانت له علاقة خاصة بالألم».

لا أعتزم أن أحكي قصة الصداقة، كما لا يمكن أن أقدّم الآن دراسة لهذه الأعمال التي تبلغ خمسة وعشرين أو تتجاوزها. إنها مجرد نظرة خاطفة وتحية. لكن التحية لمبدع كسعد الله ونوس لا تكون إلاّ بوقفة، مهما بلغ قصرها، إزاء الأعمال التي ترجمت أسئلته وآلامه الى رؤى إبداعية، وصاغت عالماً تنبض فيه الأفكار والقضايا حول الإنسان والمصير، حول المسرح، معناه وقوامه ودوره، حول الثقافة ووجوه السلطة، إشكالاتها وصدوعها، وحول مسؤولية المثقف.

هذه الأعمال هي سعد الله ونوس من حيث أنها أحلامه وأسئلته وحضوره المتعدد المتنامي.

في هذه الكلمة لا بد من أن أكتفي بالإشارة الى بضع نقاط محددة، لأن أعمال سعد الله ونوس على قدر كبير من الكثافة الرمزية والفكرية والبنائية. عبرها طُرِحت أهم القضايا التي شغلت المثقفين خلال السنوات الثلاثين الماضية. وفيها عولِجت مشكلات المسرحة، وميتافيزياء المسرح؛ بل حوكم المسرح، حُكِم عليه وأُعيدَ اعتبارُه ودورُه. وفي هذه الأعمال اقتراحات سينوغرافية مدهشة وبناء رمزيّ دلاليّ أخّاذ للمكان. وهو ما يتطلب مجالاً آخر.

كما أنني لدى الكلام سأعتمد تقسيماً إجمالياً غير دقيق، فأشير الى مرحلتين كبيرتين من مراحل أعماله: الأولى تشمل ما سمّاه «مسرح التسييس»، وتشمل الثانية أعمال التسعينيات، باستثناء «منمنمات تاريخية». وهذه المرحلة الثانية هي مرحلة التأمل في الذات والحرية، في الإنسان بأبعاده كلها، في حالاته وتحوّلاته. وهذا يعني أن الشرط السياسي للإنسان لا يغيب عن هذه الأعمال الأخيرة، لكنه لا يحضر مستقلاً عن الجوانب الكيانية الشاملة.

المسرحية الأولى التي بدأت بها شهرة سعد الله ونوس هي «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، وقد نشرت للمرة الأولى في مجلة «مواقف» عام ١٩٦٨. بنيت هذه المسرحية بناءً خاصاً تشكل الأسئلة المتوالية والاعتراضات مولّد الحركة فيه. في محور الموضوع محاولة لصياغة المشهد استناداً الى الوقائع في إحدى جبهات الحرب عام ١٩٦٧. ولكن المحاولة تصبح محاولات، والمشاهد المقترحة وصياغاتها تتهاوى على التوالي بقوة الأسئلة المتواثبة. ونشهد عبر ذلك انكسار أشكال المنطق وزوايا النظر وأسس الخطاب. تصعد الأسئلة من مواقع مختلفة. وإذ تُمتَحن أسس المشاهد، تَمتحن علاقة الخطاب بالواقع والتاريخ وتَمتحن رؤية الواقع والخطاب الذي يغيّبه فيما هو يقدمه، بل تمتحن الواقع ذاته.

كانت تلك قدرة مدهشة على تضمين البنية الحركية المشهدية المعضلةَ الفكرية التي

استيقظ عليها المثقفون في أعقاب الهزيمة: معضلة الرؤية الحالمة الطوباوية والخطاب الذي يموّه الواقع، معضلة الواقع الذي لا يفلت من السيطرة والتحكم وإرادة التغيير وحسب، بل يفلت من الوعي والتحليل. ومنذ تلك المسرحية نهض ونّوس الى مقام الخلاّقين الذين جعلوا المسرح حيّزاً لمواجهة الحقيقة والواقع وامتحانهما.

بدءاً من ذلك العمل تقدَّمَ مسرحُه الذي سمّاه «مسرح التسييس»، وهو جوهرياً مسرح يطرح الإشكاليات والأسئلة. غير أنّ هذا العنوان الرئيسي الذي يشترك فيه مع آخرين أصغوا بعمق إلى الآمال المعقودة على المسرح وفي مقدمتها الأمل البرشتي، هذا العنوان قد ألقى ظله على البعد المشهدي في مسرح ونوس، وعلى النحت المشهدي الرمزي للمكان وحركة المكان، واختطف منها الانتباه، وفي بعض الأحيان صرف عنها الانتباه. ففي مسرح ونوس يجيء الخطاب الأبلغ من جهة المشهد وتراتب المكان، وطقوس التحوّل والعبور بين درجة وما يليها من درجات المكان، كما في «مغامرة رأس المملوك جابر» مثلاً. التسييس في هذه المسرحية يقوم على البنية الضمنية، على قوانين اللعبة واللعب، بقدر ما يقوم على تاريخ اللعب بين من يملك السيف ومن لا يملك إلاّ رأسه.

«مغامرة رأس المملوك جابر» مأثرة معمارية رمزية، تقوم على تعدد الأزمنة وتعدد المراجع والمواقع ومساحات اللعب المتصلة بهذه الأزمنة، امتداداً من الجمهور الى عمق ساحة الخيال والحكاية، وتقوم في الوقت نفسه على بناء دلالي للمكان. أحاول أن أتخيل كيف كان سينوغراف مبدع سينحت الدرجات السبع للمكان في المسرحية وهي تتدرج من المكان الشاسع المفتوح، المباح، الغفل، بتعدد أفراده وغياب الشارات فيه، وغياب الامتيازات والأسرار متقدمة عبر أماكن متراتبة في اتجاه غرفة هي السجن الملحق بقصر الوزير، حتى تصل أخيراً الى غرفة لا نوافذ لها، ولها باب لا يؤدي إلى مكان سوى قاعة العرش. إنها غرفة الجلاد المقيمة في قاع الأماكن وفي ذروتها في آن واحد، وربما في أساسها. وكلما ابتعدت الأماكن عن تلك الساحة المباحة ضاقت، وكثرت الحواجز دونها، وتراكمت الشارات والأصول والامتيازات وقلّ عدد الناس

حتى يصيروا في المكان الأخير واحداً.

فمن يغامر باختراق الحدود بين هذه الأماكن؟ جابر المغامر الذي يحسب أنه يقفز الدرجات بقوة خياله وذكائه لاعباً مصيره، قدم رأسه للوزير المتآمر على الخليفة، فكتب عليه نصه. هذا اللاعب المبادر ستُسحَب منه قوة الفاعل لأنه صار «مكتوباً» وعلى رأسه حمل النصّ القاتل.

هالك إذاً اللاعب الذي يغامر فرداً في هذه الأماكن. ومن دخلها من غير مواقعها، فبلا رجوع.

لا شك في حضور التسييس في هذه المسرحية. لكن هذا لا يجعلنا نغفل عن جوهر المسرح كما يتقدم عبرها. هنا المسرح فاعلية رمزية، فاعلية تخيلية هاجسها الواقع. وسعد الله ونوس كثيراً ما يستقي المتخيَّل من منبع الحكاية الشعبية القريبة الى قلوب الناس، لكنه يدفعها في رحلة جديدة، يجعلها مرآة سحرية للعالم. فخشبة المسرح هنا ليست العالم الواقع ولكنها تغري بالظن أنها أكثر حقيقية منه، أو على الأقل تغري باعتبارها المرآة الأصدق لهذا العالم.

بين «مغامرة رأس المملوك جابر» و«سهرة مع أبو خليل القباني» ثم «الملك هو الملك» يبني سعد الله ونوس رموز المثقف ورموز المسرح، بقدر ما يبني رموز السلطة والبنى السلطوية. وإذا كان جابر رمزاً للمثقف المتنازل عن رأسه لسلطة كاتبة فإن أبو خليل القباني رمز لمثقف آخر هو المثقف في عصر النهضة. بل إن هذا الرائد، كما تقدمه المسرحية أو «السهرة» عبر مسرح داخل المسرح، يغدو بَلْوَرة وتركيزاً لدور المسرح وسبقه في تاريخ المثقف النهضوي. لأن المنبر المسرحي هو أول منبر خاص بالمثقف وكلامه. إنه الساحة المتميّزة المنفصلة المستقلة عن المنابر السلطوية التقليدية، أي المنفصلة عن المنبر الديني والسلطوي أو السلطاني والمنزول العائلي أو العشائري التقليدي. هذا المنبر مستقل ومنقطع عن تلك السلطات مرجعياً وقانونياً وأخلاقياً، وإن لم يكن منقطعاً تماماً عن قيم ومنابع ثقافية شعبية أو تاريخية أو طقسية. هذا المنبر الجديد مرجعه الأساسي الخيال (سواء كان شعبياً أو فانطازياً) ومرجعه الفكر

التحليلي وثمار العلوم والثقافات، وله خطابه ومواقفه وحرياته. وفي هذا المنحى يوجه ونوس بناء شخصية القباني في «سهرة مع أبو خليل القباني».

في مسرحية «الملك هو الملك» يتناول ونوس حكاية معروفة في الموروث الشعبي؛ وهو ككل مبدع إذا استقى من الواقع أو الموروث، يأخذ شخصياته في مدارج التحول معيداً بناءها الحركي والدلالي. وها هو يتناول الحكاية فيدفع اللعبة نحو أقاصيها، يُسقِط منطق اللعب ويقلب مصير اللاعب. هذه المسرحية تقدم منذ القراءة الأولى أو المشاهدة الأولى مستويين دلاليين ظاهرين تماماً: مستوى سحرية العرش أو كرسي السلطة وشاراتها، ومستوى سحرية الخشبة. هذا السحر الذي يقلب المتشرد الى ملك محنّك بطّاش ويُفقِدُه ذاكرتَه الأولى وآلامه، هو الذي قلب الملك اللاعبَ دورَ المتشرد الى متشرد حقيقي وأسلَمَه الى مصيره الجديد. واللعبةُ أساساً كانت لعبة مسرحية. وهذا المسرح الذي يدفع اللعب الى حدّ الاتّحاد بالدور وممارسة السحر (والمقصود ضمناً التماهي والتطهير) يقدر أن يكون قاتلاً [1].

وفي «مغامرة رأس المملوك جابر» لا يسلم الجمهور الذي يتماهى بشخص جابر ويستسلم للسحر الآتي من الخشبة، لأنه سيصدم وهو يبصر برأس جابر، خلافاً لكل توقع، في يد الحكواتي كموضوع للعبرة.

إن معالجة قضية المسرح في هذه المسرحيات الثلاث، تتم بنفاذ ولمح. وهي جميعها تقوم على أسلوب مسرح في المسرح. أي تعتمد المسرح كأسلوب للتعبير، وطريق للتفكير، فتشكل في الوقت نفسه مديحاً للمسرح. هذا يسمح لنا بالقول إنه إذا كان المسرح قد ولد ولادته الأولى مع الرواد، ومع ظهور المثقف، فقد ولد ولادته الثانية من صميم حركة الاعتراض. ولا بد هنا من القول إن هذه الولادة الثانية كانت مشروعاً واسعاً شغل المسرح بين الستينيات والسبعينيات، وأسهم فيه مسرحيون كبار من المغرب إلى العراق مروراً بالجزائر وتونس ومصر ولبنان وسوريا.

---

(١) سبق لي التوسّع في هذا الموضوع وفي الكلام على مسرح ونوس في كتاب **الاستعارة الكبرى** (منشورات الآداب، ٢٠٠٨، بيروت).

لقد تميزت أعمال سعد الله ونوس ببنائها الدرامي، العليم بمواقع التضاد والصدام وبمفاصل التحول، بمواقع الشطط ونقاط اللارجوع والهلاك. حرّك على المسرح شخصيات دفع بها في اتجاه منطقها ذاهباً بها الى نهاياته، راسماً الخيط الدقيق وحدَّ المسؤولية الذي بتجاوزِه تنقلب المصائر. وإذا كان قد ألحّ في أعماله الأولى على حدّ العدل والظلم، فقد ألحّ منذ السبعينيات على حدّ المسؤولية والعبث. في أعماله تندفع الأسئلة التي أطال تدبّرَها وامتحانَها، تقلبُ الصورَ والمواقف والحالات والعلاقات، تبني أساطير أو تجرح أساطير، ولا توفر رموزاً غالية أو مرايا لمدح الذات كابن خلدون في «منمنمات تاريخية». ففي هذا المسرح كلُّ مقدَس أو مكرّسٍ يُمتحن ويُعاد امتحانُه.

علاقة سعد الله ونوس الخاصة بالألم تمثلت بالقدرة على رؤية التصدعات في البنى والعلاقات، في التاريخ والراهن، وهذا ما وسّع في أعماله لجسد العام على حساب الحضور الخاص. فما أطلّ الخاصّ إلاّ ذائباً في العام أو مرئياً في ضوئه. ظهر، الأنا – المثقف وتراجع الأنا – الذات. الأنا – الحكواتي أو المثقف كان يحكي عن «هو»، مهما بلغت أحواله الذاتية وشجاعته في التحديق فيها أو شجاعته في تناسيها. كان «الأنا» ينحني جسراً ويبقى في خلفية الصورة. «الأنا» ينظر في المرآة فلا يرى إلاّ «هو» في تجلياته وحيواته، في بناه وحالاته، في أحداثه وانكساراته. وكان يموضع حلمه في إبداعه. ولكن «أنا» العمل الإبداعي ليس إلاّ الـ«هو» الذي يستولي على رؤيا المبدع. لذلك كان النص أو العمل هو الحيّز الأمثل لتوحّد الأنا – هو.

في هذه المسيرة الطويلة، ذائباً في أحوال الـ«هو»، كان الأنا ينمو عمقاً، يشفُّ ويتطهر بالرؤيا، ويزداد علماً بحاله. هكذا في التسعينيات، في ستة من أعماله السبعة في هذه المرحلة، ولا سيما في «طقوس الإشارات والتحولات» و«أحلام شقية» وحتى «ملحمة السراب» و«أيام مخمورة» اقتربت الشخصيات من مقدمة المشهد، أخذت الذوات تتعرى، والأهواء تُمسرَح، وتؤسس الحركة الدرامية؛ وأخذت العوامل الشخصية في صراعها وانقسامها وتوتّرها تلبس شكل القدر إذ تؤلب الذات

على ذاتها الجماعية وذاكرتها، تنصبّها عدوّاً، كاشفةً عن حركة التوتر الدائم بين القدر الجماعي والحرية الفردية. غير أن هذا كله يرسم خطوطاً كبرى غائمة للمنظور التاريخي تلوح مؤشراتها دائماً. ففي هذه الأعمال تتداخل التصدعات الاجتماعية والخواء السياسي باصطراع الأهواء واهتزاز الهويات. يقترب الرائي من شخصياته حيناً، يتداخل بها حيناً كما في «رحلة في مجاهل موت عابر» وصيغتها الأكمل «عن الذاكرة والموت». هنا يمنح الأنا بتباريحها وتمزقاتها للنظر، وهذا هو القربان الأعلى ومنتهى الاتحاد بالنص وبالقارئ (أو المشاهد).

في هذه الأعمال الأخيرة نلاحظ أن الشخصيات الأنثوية تتعدد وتحتل مقدمة المشهد. ينفتح النظر على حياتها الخفية ومكبوت آلامها وتاريخ القهر. يُلقى الضوء على ما لا تقوله النساء أو يقوله الرجال، على الحميم المقتول المغيّب في عالم النساء والنظر إلى النساء.

***

كانت دائماً في أعمال سعد الله ونوس غرفة أخيرة، حيّز أخير للسرّ والفضيحة؛ فهو في بناء الأحداث ابنٌ لشهرزاد. ها هو، في الأعمال الجديدة، يكشف ما وراء تلك الغرفة، يكشف المناطق المحرّمة المستباحة في آن واحد، يأخذ توالي الأحداث شكل الحفر والكشف، في عالم شديد القسمة الى باطن مستور يقدر أن يكون إباحياً، وظاهر قمعيّ، لكن شديد الهشاشة، وتكفي اهتزازات قادمة من ذلك الباطن كي يفقد توازنه. وها هي انكشافات المستور واهتزازات الظاهر تقلب عناصر المشهد وتتقدّم كمولد للحركة في البناء الدرامي وتضع الشخصيات أمام مصائرها.

ظهر ونوس كمهندس خلاّق للمكان الرمزي الدالّ بمراياه المتعددة، منذ أوائل أعماله مثل «حكايا جوقة التماثيل» و«مأساة بائع الدبس» وصولاً الى «مغامرة رأس المملوك جابر» و«الملك هو الملك» و«سهرة مع أبو خليل القباني». وهو في الأعمال الأخيرة (أعمال التسعينيات) يبني المكان الحلمي الأبوكاليبتي كما في ملحمة السراب وبعض مشاهد «عن الذاكرة والموت». وبهذا البناء يمجّد المكان المسرحي كمرآة

للدواخل، وحيّز رمزي لتساكن الذاتي والموضوعي فضلاً عن تساكن الأزمنة.

مسرح سعد الله ونوس لم يغادر السياسي تماماً. لكن مسرحه تطوّر تطوّراً كبيراً، وأخذ منحاه في البحث يلتمس دروباً عديدة وجديدة. ففي «طقوس الإشارات والتحولات» و«عن الذاكرة والموت» و«أيام مخمورة» (التي بوشر بطبعها)، يخترق الاجتماعي والنفسي بعد السياسي، وصولاً الى الأنطولوجي والميتافيزيقي. يرتاد هذا المحيط من المبادلات السرية بين الإنسان وذاته، بين الهلاس الفردي والخيال الجمعي، بين النوازع الفردية والقيم الجماعية. وعلى هذه العلاقة المفصلية الرجراجة تُبنى درامية الأعمال، وفوق هذه الخطوط الحرجة، أو على أرجوحة الهلاس تلعب الشخصيات مصائرها. هنا تطرح قضية الحرية وحدودها الكيانية عبر ارتياد هذا الحيّز الذي لا يقبض عليه، عبر التوتر بين المدوّنة الاجتماعية وأحلام الانعتاق.

سعد الله ونوس يزداد اتّحاداً بأعماله، يصير الرائي والرؤيا، حتى ليحضر، مرة ثانية، قول لينتشه في المسرح «إنه امتداد ميتافيزيقي للواقع». إنه إبداع يعمّق الحياة ويعددها.

(كلمة ألقيت في معهد العالم العربي بباريس قبل وفاة سعد الله ونوس بأيام)

ملحق

فهرس الأسماء والموضوعات في مجلة «شعر»

أثبت في هذا الملحق فهرس الأسماء والموضوعات في مجلة «شعر»، بسبب من عدم توفر أعداد هذه المجلة بين أيدي القراء من الأجيال الجديدة، (ولا السابقة، بما أن المجلة قد منعت في معظم البلدان العربية)؛ ولأنّ هذه الموضوعات تشكل صورة للتنوّع الذي تميزت به، والانفتاح الذي كان طريقها، وغياب الطابع الهجومي على المجلات والتيارات التي حاربتها. كما يكشف ما كان لها من الاعتبار لدى الشعراء الأفراد الكبار من مختلف الاتجاهات، ما يجعلها سجلاً جامعاً للشعراء الذين رأوا في الشعر أفقاً إنسانياً إبداعيّاً يتجاوز الخطاب السياسي المباشر. وهذا التنوع، مع طلب المستوى الرفيع، غير منفصل عمّا كسبته المجلة من تقدير، وإن في دائرة محدودة هي عالم الشعر والشعراء في الثقافة العربية وفي ثقافات مختلفة [1].

مجلة «شعر» السنة الأولى، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٧

[مع التعريف بالمجلة ومواعيد صدورها ورد ما يلي]:

رئيس التحرير، يوسف الخال. المدير المسؤول، كمال الغريّب

اختيار القصائد: لا يخضع لأي مذهب فنّي ينتمي إليه القائمون على تحرير المجلة، فالمقياس الوحيد ارتفاع الأثر الأدبي إلى مستوى فنّي لائق. التقديم والتأخير في نشر القصائد يجري وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد.

ملاحظتان حول ورود المحتويات:

[افتتح العدد بكلمة مترجمة عن أرشيبولد مكليش حول الشعر، بلا عنوان، ولم تثبت

(١) ما يرد بين معقوفين يرمي إلى الإيضاح والتفصيل، ولم يذكر بنصه في فهارس المجلة.

في فهرست المحتويات].

[تسلسل الموضوعات كما ورد في مستهل العدد مختلف عن الترتيب الذي اعتُمد فعليّاً. إذ كان اسم بدوي الجبل هو الأول في الفهرست بينما تصدرت قصيدة سعدي يوسف النصوص المنشورة. وقد عللت هيئة التحرير ذلك بالقول إن شهرة الشاعر ليست المعيار].

المحتويات كما وردت: بدوي الجبل، بشر فارس، البير أديب، نازك الملائكة، فدوى طوقان، ابراهيم شكرالله، نذير العظمة، رفيق المعلوف، موسى النقدي، أدونيس، سعدي يوسف، فؤاد رفقة، ميشال طراد، يوسف الخال. إميلي ديكنسون، عزرا باوند، جيمينيز.

[ملاحظة: لم تذكر أسماء المترجِمين في نهاية النصوص الشعرية المترجَمَة. وهذا يعني أنّ يوسف الخال ترجم نصوص الشاعرين الأميركيين عن الإنكليزية بينما ترجم أدونيس أشعار خوان رامون خيمينيز الإسباني عن الفرنسية].

رنيه حبشي، «الشعر في معركة الوجود»، [كتب النص بالفرنسية، ولم يُذكر اسم المترجم].

[في النقد]: أنطوان كرم [وهو أنطون غطاس كرم]: «قصائد من نزار قباني». بيار روبان: «شعر جورج شحادة ومسرحه».

أخبار وقضايا.

[صمّمت الغلاف الذي تكرر حتى العدد الثامن والعشرين لكن بألوان مختلفة، الفنانة هلن الخال]

مجلة «شعر» السنة الأولى العدد الثاني ربيع ١٩٥٧

رئيس التحرير، يوسف الخال. المدير المسؤول، كمال الغريّب.

[المحتويات]: يوسف الخال، البئر المهجورة. خليل الحاوي، السجين. شفيق المعلوف، راقصة. بدر شاكر السياب، النهر والموت. ثريّا ملحس، سأم. جورج جحا، لمن كانت أغانينا. نزار قباني، شؤون صغيرة. جورج صيدح، ساعة الغروب. فدوى طوقان، القيود الغالية. رزوق فرج رزوق، باقة الزهر. إدفيك شيبوب، الثمرة المحرّمة. صلاح ستيتية، ثلاث قصائد. نذير العظمة، نشيد العدم. عزيزة هارون،

إليك أغنّي. فؤاد رفقة، رسالة إلى أمّي. جبرا ابراهيم جبرا، بيت من حجر. أدونيس، سمعته وفمه حجارةٌ. ت. إس. إليوت، أربعاء الرماد. إيف بونفوا، سبع قصائد. خزامى صبري، قصائد أولى لأدونيس. أنسي الحاج، المجد للأطفال والزيتون للبياتي. جيمس ساتلن، مساجين الزمن، لثريا ملحس. أسعد رزوق، رباعيات عمر الخيام. إبراهيم شكر الله، رسالة من القاهرة.

أخبار وقضايا. المساهمون في هذا العدد.

مجلة «شعر» السنة الأولى العدد الثالث تموز ١٩٥٧

رئيس التحرير، يوسف الخال. المدير المسؤول، كمال الغريّب.

[المحتويات]: أدونيس، البعث والرماد. بدر شاكر السياب، المسيح بعد الصلب. يوسف الخال، السفر. جورج شحادة، مغلق بسبب الإفلاس، نازك الملائكة، نداء إلى السعادة. جورج غانم، طفولة. بلند الحيدري، شيخوخة. فدوى طوقان، هل كان صدفة. نذير العظمة، اللحم والسنابل. فؤاد رفقة، يوميات مقاتل. إبراهيم شكر الله، موقف الخوف. جبرا إبراهيم جبرا، من مونولوغ لسيدة كسول. غولوي كينيل، دار المدرسة. إيديث سيتويل، قصيدتان [الترجمة والتعريف لجبرا ابراهيم جبرا]. الدكتور هنري القيّم، رنيه شار.

[في الشعر والشعراء]: الدكتور ماجد فخري، مادة الشعر. خزامى صبري، قرارة الموجة لنازك الملائكة. أسعد رزوق، الناس في بلادي لصلاح عبد الصبور. منير بشور، رمال عطشى لسليمان العيسى، وغيوم ظامئة لوديع ديب. أنسي الحاج، «الطين والأظافر» لمحيي الدين فارس، و«أغاني أفريقيا لمفتاح الفيتوري، و«عبير الأرض» لفوزي العنتيل.

أخبار وقضايا. المساهمون في هذا العدد.

السنة الأولى العدد الرابع أيلول ١٩٥٧ (١٢٥ صفحة)

رئيس التحرير المسؤول، يوسف الخال. سكرتير التحرير، أدونيس (علي أحمد سعيد).

[كلمة في مستهل العدد موجهة]: «إلى القارئ، بهذا الجزء الرابع تختتم مجلة «شعر»

سنتها الأولى، وهي أكثر إصراراً على المضيّ في تأدية رسالتها نحو الشعر العربي.

العراقيل التي صادفتها في الطريق لم توهن عزيمتها. منها منع دخولها إلى العراق، منذ صدورها، ومنع دخولها إلى سوريا، منذ الجزء الثالث. وكما عادت حكومة العراق عن هذا الإجراء بعد أن تحققت أنّ المجلة لا تتوخى إلا خدمة قضية الشعر وأن لا نزعة سياسية أو حزبية لها، هكذا نأمل أن تكون الحال مع حكومة سوريا. (...)

ومع ذلك، فالمجلة فخورة بنجاح قلما كان من نصيب المجلات العربية في مستهلّ حياتها. وهي في ذلك ترجع الفضل إلى مناصريها وقرائها المساهمين في تحريرها. (...)

«وعلى الرغم مما تعرضنا له من تهجمات ذوي الاتجاهات الشعرية التقليدية، فإنّ إيماننا باتجاهنا يزداد رسوخاً. ونحن نعتقد بأنّ مستقبل الشعر يسير في الطريق التي شقّها هذا الاتجاه».

التوقيع، هيئة التحرير.

[المحتويات]: يوسف الخال، العودة. جورج صيدح، جبل البلّور. سلمى الجيّوسي، تموز. سعدي يوسف، الخيط. رزوق فرج رزوق، قصيدتان. جورج غانم، صوت الخطيئة. إدفيك شيبوب، غضب. ج. ت. سكانون، يا للندامة. هنري القيّم، الملوك المجوس. سان جون بيرس، «ضيقة هي المراكب» وضع الترجمة وكتب الدراسة، أدونيس.

[في الشعر والشعراء]: رنيه حبشي، نظرات في الشعر. ماجد فخري، نهر الرماد، لخليل حاوي. نذير العظمة، أغاني المدينة الميتة، لبلند الحيدري. خزامى صبري، وجدتها، لفدوى طوقان. أنسي الحاج، سلة شعر، لنقولا قربان. يوسف الخال، دولاب لميشال طراد. جبرا ابراهيم جبرا، رسالة من بغداد. رسالة من الخرطوم.

أخبار وقضايا. بريد الشعر. المساهمون في هذا العدد.

العدد الخامس السنة الثانية كانون الثاني ١٩٥٨

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. سكرتير التحرير، أدونيس.

[المحتويات]: محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، والخطوات الذهبية. نزار قباني، تفتا. فؤاد رفقة، الخروج من الدير. جبرا ابراهيم جبرا، قدحاً ملأت بألفاظي.

أحمد سليمان الأحمد، القمر البرتقالي. سلمى الجيوسي، شودان. أنسي الحاج، ثلاث قصائد. يوسف الصائغ، الساعة التي تدقّ دقات كثيرة. ت. س. إليوت، مقتلة في الكاتدرائية، (الفصل الأول). [في المجلة بطاقة ملحقة تفيد أنّ «هذا الفصل من «مقتلة في الكاتدرائية» نقله إلى العربية إبراهيم شكرالله»[1]].

في الشعر والشعراء: إيلي الحاوي، أديب مظهر، رائد التجديد. خزامى صبري، أدونيس في «البعث والرماد».

في النقد: جوزيف أبو جوده، نداء البعيد لجورج غانم. أحمد مكي، تيبور، لرفيق المعلوف.

أخبار وقضايا.

العدد السادس السنة الثانية نيسان ١٩٥٨

(رئيس التحرير المسؤول، يوسف الخال. سكرتير التحرير، أدونيس (علي أحمد سعيد).

[المحتويات]: أدونيس، نوح الجديد. جورج غانم، رحيل الفراشات. جورج صيدح، اللقاء الأخير. سعدي يوسف، عبد السلام. يوسف غصوب، كم من ربيع. جبرا ابراهيم جبرا، المدينة. فؤاد الخشن، قبر حميد. شوقي أبي شقرا، إلى أصدقائي. بشر فارس، الحرمان السعيد. فؤاد رفقة، القصيدة الضائعة. محمد الماغوط، القتل.

ترجمات: بول كلوديل، القصيدة ذات الأصوات الثلاثة. (اشترك في الترجمة ووضع الدراسة رنيه حبشي وأدونيس).

في الشعر والشعراء: نازك الملائكة، ملامح في شعر إيليا أبو ماضي. نديم نعيمه، الفكرة والشعر والحياة. خيري الضامن، افتعال الموضوع في الشعر.

النشاط الشعري: إحسان عباس، رسالة من السودان. غولواي كينيل، رسالة من

---

(١) وفي البطاقة نفسها: «وستنشر «دار مجلة شعر» هذه المسرحية بكاملها للشاعر المعاصر ت. س. إليوت في كتاب يضمّ روائع الشاعر التالية: الأرض الخراب (ترجمة أدونيس). أربعاء الرماد (ترجمة منير بشور). أغنية العاشق بروفروك (ترجمة بلند الحيدري وديزموند ستيوارت). الرجال الجوف (ترجمة يوسف الخال). وذلك في سلسلة ترجمات من الشعر المعاصر».

نيويورك. رياض نجيب الريّس، رسالة من لندن.

بريد الشعر: سليم أبو جمرة، حول مقال «أديب مظهر».

في النقد: أسعد رزوق، اللحم والسنابل لنذير العظمة. خزامى صبري، البئر المهجورة ليوسف الخال.

أخبار وقضايا.

السنة الثانية العددان السابع والثامن تموز أيلول ١٩٥٨

رئيس التحرير المسؤول، يوسف الخال. سكرتير التحرير، أدونيس (علي أحمد سعيد).

إلى القارئ[1]

[المحتويات]: بدر شاكر السيّاب، جيكور والمدينة. أدونيس، وحده اليأس. شوقي أبي شقرا، قرصان. سعدي يوسف، رفض. نذير العظمة، عصفور في المدينة. جورج غانم، الجريمة. كمال خيربك، الأعمى. يوسف الخال، حوار مع الشيطان. محمد الماغوط، حريق الكلمات. وولت ويتمان، خمس قصائد. (الترجمة خاصة بمجلة «شعر») [وهذا يعني أنها ترجمة يوسف الخال].

في الشعر والشعراء: جبرا ابراهيم جبرا المفازة والبئر والله.

في النقد: شوقي أبو شقرا، الليل في الدروب، لعمر النَّص. ماجد فخري، أوراق في الريح لأدونيس.

الرسائل: محمد أحمد القيسي، رسالة من باريس.

قضايا وأخبار.

---

(١) [كلمة توضح أنّ السبب الذي حال دون صدور العدد السابع في وقته هو أحداث لبنان ربيع – صيف ١٩٥٨. وفي الكلمة هذه الدعوة:] «ولهذه المناسبة نكرر دعوتنا إلى شعراء العالم العربي للإسهام في مجلتهم هذه، وشدّ أزرها، وتعزيز شأنها. فهي لهم جميعاً دون تفريق أو تمييز، من حيث العقائد والمذاهب السياسية أو الفكرية. إنها للشعر وللشعر فقط؛ وهي تأبى على نفسها أن تكون لغير ذلك. ومن يشأ أن يتّهمها بالانتماء إلى فئة سياسية أو عقائدية دون أخرى، فقد جنى ليس عليها فقط، بل على قضية الشعر الذي لم توجد إلا لخدمته». التوقيع «هيئة التحرير»).

السنة الثالثة العدد التاسع كانون الثاني ١٩٥٩

رئيس التحرير المسؤول، يوسف الخال. سكرتير التحرير، أدونيس (علي أحمد سعيد).

المحتويات: القصائد: يوسف الخال، ثلاث قصائد. بدوي الجبل، وفاء القبور. فدوى طوقان، آخر زهرة على قبر الذكرى. شوقي أبي شقرا، خمس قصائد. عبد الله غانم، الظلمة البيضاء. جبرا ابراهيم جبرا، إكارس. نذير العظمة، الفانوس. فؤاد رفقة، العائد. الياس مسوح، الخريف. هاني ابي صالح، ثلاث قصائد.

ترجمات: جول سوبرفييل، مختارات شعرية (ترجم القصائد جورج خوري، وكتب المقالة للتعريف بالشاعر هاني ابي صالح). جاك بريفير، مختارات شعرية (كتب مقالة التعريف وترجم القصائد السبع الأولى أنسي الحاج، ترجم القصائد الأخرى فواز طرابلسي).

في النقد: أسعد رزوق، ت. س. إليوت، ترجمات مختارة. ديوان الشعر الأميركي، ترجمات مختارة.

في الشعر والشعراء: إميل معلوف، الرومانتيكية في شعر صلاح لبكي.

أخبار وقضايا.

السنة الثالثة العدد العاشر ربيع ١٩٥٩

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. سكرتير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد).

القصائد: أدونيس، أرواد يا أميرة الوهم. جورج صيدح، قصيدتان. جورج غانم، الصدى. محمد الماغوط، الرجل الميت. نسيب عريضة، أربع قصائد لم تنشر. لور غريّب، ثلاث قصائد.

ترجمات: دلان طوماس، عشر قصائد. (ترجم نذير العظمة القصائد كما كتب الدراسة حول الشاعر). لوتريامون، من النشيد الأول. (ترجم المختارات شوقي أبي شقرا وكتب الدراسة حول لوتريامون هاني أبي صالح).

في الشعر والشعراء: جوزيف باسيلا، أضواء على الياس أبو شبكة.

في النقد: أنسي الحاج، مدينة بلا قلب لأحمد حجازي، وقصائد عربية لسليمان

العيسى. شوقي أبي شقرا، تموز في المدينة لجبرا ابراهيم جبرا. جورج شامي، معاً لميشال نعمه، وأكياس الفقراء لشوقي أبي شقرا.

أخبار وقضايا.

العدد الحادي عشر السنة الثالثة حزيران ١٩٥٩

رئيس التحرير المسؤول، يوسف الخال. سكرتير التحرير، أدونيس (علي أحمد سعيد).

من رئيس التحرير [بمثابة افتتاحية]

القصائد: شوقي أبي شقرا، ثلاث قصائد. فؤاد رفقة، صلاة في المضيق. يوسف الخال، أربع قصائد. هاني ابي صالح، حوار مع الحب.

ترجمات: آرتور رامبو، أربع عشرة قصيدة. وضع الترجمة وكتب الدراسة، شوقي أبي شقرا. وليم بطلر ييتس، ثماني عشرة قصيدة. ترجم القصائد السبع الأولى نديم نعيمه، وترجم بقية القصائد ووضع الدراسة فؤاد رفقة.

في الشعر والشعراء: أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث.

في النقد: أنسي الحاج، عائدون، ليوسف الخطيب. خزامى صبري، حزن في ضوء القمر، لمحمد الماغوط.

أخبار وقضايا.

السنة الثالثة العدد الثاني عشر أيلول ١٩٥٩

رئيس التحرير المسؤول، يوسف الخال. سكرتير التحرير، أدونيس (علي أحمد سعيد).

من رئيس التحرير [بمثابة افتتاحية]

القصائد: جورج غانم، أربع قصائد. فدوى طوقان، اسمك. فؤاد رفقة، الرحيل. عصام محفوظ، ثلاث قصائد. أدونيس، سبعة أيام في حياة أعجمي منبوذ.

ترجمات: وليم شكسبير، هاملت أمير الدانمارك (الفصل الأول) الترجمة عن الأصل الإنكليزي لجبرا ابراهيم جبرا. بول فاليري، المقبرة البحرية، ترجمها بشعر منظوم مصطفى الخطيب.

في التراث القديم: أبو نصر الفارابي، كتاب الشعر.
في الشعر والشعراء: غازي براكس، القديم والجديد في الشعر العربي عامة.
في النقد: أنسي الحاج، ساق على الدانوب، لهلال ناجي. خالدة سعيد، الأسطورة في الشعر المعاصر، لأسعد رزوق، والشعر والشعراء في العراق، لأحمد أبو سعد. أسعد رزوق، الشعر والشعراء في السودان، لأحمد أبو سعد. محمد أحمد القيسي، رسالة من باريس.
أخبار وقضايا.

السنة الرابعة العدد الثالث عشر كانون الثاني ١٩٦٠

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. مدير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد). سكرتير هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا.
القصائد: فدوى طوقان، بعد عشرين عاماً. يوسف الخال، عودة أوديس. سلمى الخضراء الجيوسي، بلا جذور. محمد الماغوط، سماء الحبر الجرداء. شوقي أبي شقرا، الريح في السفينة. فؤاد رفقة، أغنية إلى المساء. بشر فارس، جبهة الغيب. لور غريّب، تحوّل.
ترجمات: سلفاتوره كوازيمودو، ستّ وعشرون قصيدة. (ترجم المختارات وكتب الدراسة عيسى الناعوري).
في الشعر والشعراء: عادل ضاهر، عناصر التجديد في شعر مطران.
في النقد: خالدة سعيد، العودة من النبع الحالم، لسلمى الجيوسي. رفيق معلوف، حكاية مغترب، لجورج صيدح.
الرسائل: رسالة باريس.
أخبار وقضايا. بريد الشعر.

السنة الرابعة العدد الرابع عشر ربيع ١٩٦٠

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. مدير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد). سكرتير هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا.
القصائد: بدر شاكر السياب، مدينة السندباد. فدوى طوقان، الإله الذي مات.

ابراهيم شكر الله، سان باولي. نذير العظمة، الأيام الأولى. أنسي الحاج، ثلاث قصائد. هاني أبي صالح، رمقتني شمس عوراء. أدونيس، مرثية القرن الأول.

ترجمات: جورج شحادة، ثلاث وعشرون قصيدة. (مختارات نقلها أدونيس عن الفرنسية من «أشعار» ٢ و٣).

في الشعر والشعراء: أدونيس، في قصيدة النثر.

في النقد: فؤاد رفقة، البحث عن الجذور لخالدة سعيد. أنسي الحاج، من أغاني الحرية، لكاظم جواد. خالدة سعيد، الشعر في معركة الوجود (مجموعة مقالات نقدية لكتاب المجلة صدرت عن دار مجلة «شعر»). سعيد أ. عقل، أسود الزرقات (بالفرنسية، حول مجموعة شعرية للور غريّب).

الرسائل: رسالة من لندن (كتبها يوسف الخال). رسالة من باريس كتبها محمد أحمد القيسي.

أخبار وقضايا: (فيها خبر عن أحد خمائس مجلة «شعر» وبحث حول «قصيدة النثر». فيها كذلك لقاء لشوقي أبي شقرا مع الشاعر ناظم حكمت أثناء مروره ببيروت).

بريد الشعر

السنة الرابعة العدد الخامس عشر صيف ١٩٦٠

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. مدير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد). سكرتير هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا.

[الإعلان عن عدد خاصّ بثورة الجزائر]

القصائد: سلمى الخضراء الجيوسي، هل جاءتك أخباري. بيار عمانويل Pierre Emmanuel أين إلهك. بدر شاكر السياب، العودة لجيكور. كلود فيجيه Claude Vigée كلام العالم. جبرا ابراهيم جبرا، غريب على العين. عصام محفوظ، ولادة. يوسف الخال، ثلاث قصائد. هنري القيّم Henri el-Kayem إيليكترا.

ترجمات: بيار جان جوف عشرون قصيدة ترجمة أدونيس.

من التراث الشعري العربي [1]: شعراء العصر الجاهلي ١.

---

(١) هو المشروع الذي بدأه أدونيس في إطار مجلة «شعر» وأكمله بعد انفصاله عن المجلة وقدم له ونشره بعنوان «ديوان الشعر العربي».

في الشعر والشعراء: جبرا ابراهيم جبرا، في جبّ الأسود (حول شعر توفيق صايغ).

في النقد: ماجد فخري، هاملت لشكسبير (ترجمة ج. إ. جبرا). أنسي الحاج، غابة الأبنوس، لصلاح أحمد إبراهيم، والصمت والرماد، لمحمد عثمان صالح.

أخبار وقضايا. بريد الشعر.

السنة الرابعة العدد السادس عشر خريف ١٩٦٠

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. مدير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد). سكرتير هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا.

[إعلان عن عدد خاص بـ«ثورة الجزائر» تعده مجلة «شعر»].

القصائد: توفيق صايغ، من الأعماق صرخت إليك يا موت. لوي مكنيس Louis MacNeice، قصيدتان. إيف بونفوا Yves Bonnefoy حنّا وحنّة. شوقي أبي شقرا، خطوات الملك. يوسف الخطيب، ركام الشمس. فيليب لاركن Philip Larkin شفاء الإيمان. سلمى الخضراء الجيوسي، المنفيّ. إليزابث جينينغز Elisabeth Jennings إلى صديق في مستشفى. و. س. مرون W. S. Merwin عودة إلى البيت لمناسبة عيد الشكر. بدر شاكر السياب، جيكور المبغى. نذير العظمة، الماء. أنسي الحاج، أربع قصائد. رياض نجيب الريّس، الليل في الرواق المرنَّح.

ترجمات: أنطونان آرتو Antonin Artaud إحدى عشرة قصيدة مع دراسة، أنسي الحاج.

من التراث الشعري العربي: شعراء العصر الجاهليّ ٢.

في الشعر والشعراء: العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث، غازي براكس.

في النقد: القصيدة ك، لتوفيق صايغ. سلمى الخضراء الجيوسي.

أخبار وقضايا.

السنة الخامسة العدد السابع عشر شتاء ١٩٦١

(خاصّ بالثورة الجزائرية)

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً

(...).

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. مدير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد). سكرتيرا هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا، أنسي الحاج.)

(إلى القارئ

نقدم هذا العدد الأول من سنتنا الخامسة إلى الشعب الجزائري، لمناسبة انقضاء ست سنوات على نضاله الجبار من أجل حريته وكرامته وسيادته على وطنه. (...) وقد سهّل وجود أدونيس (...) في باريس، أمر الحصول على قصائد بعض الشعراء الفرنسيين والجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية، وهي قصائد خُصَّت بها مجلة «شعر»).

القصائد: يوسف الخال، ترابنا استفاق. شوقي أبي شقرا، وجه جميلة. بيار أمانويل Pierre Emmanuel العادلون الجلاّدون. محيي الدين فارس، أغنية خضراء إلى أوراس. هنري كريا Henri Kréa مؤامرة المتعادلين. جبرا ابراهيم جبرا، لعنة بروميثيوس. نور الدين تيدافي Nordine Tidafi، أربع قصائد. نذير العظمة، فرنسا والريح المجنونة. آلان جوفروا Alain Jouffroy الإعلان الاستقلالي. أنسي الحاج، أربع قصائد.

مختارات: بدر شاكر السياب، رسالة من مقبرة. عبد الباسط الصوفي، الحقد والفولاذ. نازك الملائكة، الراقصة المذبوحة. سعدي يوسف، أرض زهران. بيار إيمانويل، الغنغرينة.

في الشعر والشعراء: محيي الدين محمد، الشعر الثوري والشعراء العرب. نذير العظمة، شعر النضال الحزائري والتجربة الثورية.

في النقد: فؤاد رفقة، أنشودة المطر، لبدر شاكر السياب.

أخبار وقضايا.

السنة الخامسة العدد الثامن عشر ربيع ١٩٦١

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. مدير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد) سكرتيرا هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا، أنسي الحاج).

القصائد: إبراهيم شكر الله، غزلية حسن مفتاح. بيار جان جوف Pierre Jean Jouve، لحن سحري. عصام محفوظ، وعضّت زُليخة على الزهرة. مجاهد عبد المنعم مجاهد، إله العصر. جاك بريفير Jacques Prévert أشجار. رودولفو أوسيلي Rodolfo Usigli، أنا رجل غاضب وبلا أرجوان. فؤاد رفقة، قصيدتان. سلمى الخضراء الجيوسي، عرّاف الرياح. بدر شاكر السياب، شباك وفيقة. آلان بوسكيه Alain Bosquet ثلاث قصائد. تريستان تزارا Tristan Tzara ربيع في الشرق. أنطوني ثويت Anthony Thwaite، مات وولّى. نذير عظمة، قصيدتان. سنية صالح، قصيدتان. أندريه دي بوشيه André du Bouchet ثلاث قصائد. ميشال بوتور Michel Butor ديوراما لمتحف ١٩٤٨. شون فيتزسيمون Shawn FitzSimon المسيح الشاب. رنيه سوليه René Solier الرائي. جان بيير ديبري Jean-Pierre Duprey الهرب الوقتي. روبير ساباتييه Robert Sabatier قصيدتان. [جميع النصوص غير العربية طبعت بلغاتها الأصلية مع ترجماتها إلى العربية، دون ذكر لأسماء المترجمين].

ترجمات: فيديريكو غارسيا لوركا مرثاة من أغنائيو سانتشيس مخياس. ترجمة صباح محيي الدين.

من التراث الشعري العربي: شعراء العصر الجاهلي ٣.

في الشعر والشعراء: هيراقليطس، هل عنده رؤيا شعرية للعالم؟ كوستاس آكسيلوس.

في النقد: الحرية والطوفان، لجبرا ابراهيم جبرا، رياض نجيب الريّس. أعطنا حبّاً، لفدوى طوقان، فؤاد رفقة. لن، لأنسي الحاج، خالدة سعيد.

الرسائل: رسالة من باريس. [رسالة وقعها الشاعر ألان بوسكيه]. رسالة من ألمانيا [وقعها أسعد رزوق].

بريد الشعر: [رسالة من أدونيس إلى يوسف الخال رداً على اتهامات مجلة الآداب ونقدها ليوسف الخال والمجلة].

أخبار وقضايا.

السنة الخامسة العدد التاسع عشر صيف ١٩٦١

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً

.(...)

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. مدير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد).
سكرتيرا هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا، أنسي الحاج.

إلى القارئ [مقدمة توضح منطلقات مجلة «شعر»، وتعيد التوكيد على خطها الفكري].

القصائد: يوسف الخال، خمس قصائد. هنري ميشو Henri Michaux تحت العيون. شوقي أبي شقرا، خمس قصائد. أنسي الحاج، الخنزير البري. جاك بريفير Jacques prévert أشجار II. دونالد دايفي Donald Davie فيزيلي. أندريه دي بوشيه André du Bouchet قصيدتان. سنية صالح، ثلاث أغنيات للحرية. جاك دوبان Jacques Dupin قصيدتان. آرثر غريغور Arthur Gregor قصيدتان. إيلي شارل فلاماند Elie-Charles Flamand لحظات مرايا من اليقظة محرقة. رزوق فرج رزوق، الشجرة. أندريه بير دي مانديارغ André Pieyre De Mandiargues الزمن الضائع. هارولد نورس Harold North الأحجار الكريمة. غبريال أوديزيو Gabriel Audisio أغنية حواء. جان جاك لوبيل Jean- Jacques Lebel قصيدتان.

من التراث الشعري العربي: شعراء العصر الجاهلي ٤.

في الشعر والشعراء: خالدة سعيد بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث

في النقد: أنسي الحاج خطوات الملك، لشوقي أبي شقرا. محيي الدين صبحي، أطفال في المنفى، لنذير العظمة.

أخبار وقضايا. بريد الشعر

حول العدد ١٨ من المجلة، بتوقيع مدني صالح. [مراجعة مفصلة للعدد المذكور].

السنة الخامسة العدد العشرون خريف ١٩٦١

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً .(...)

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال. مدير التحرير: أدونيس (علي أحمد سعيد).
سكرتيرا هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا، أنسي الحاج.

إلى القارئ، مقدمة بتوقيع «هيئة التحرير» تلخص الدور الذي لعبته مجلة «شعر» والإنجازات الفكرية الشعرية التي حققتها.

القصائد: أدونيس، عشر قصائد. توفيق صايغ، القصيدة الأخيرة. بدر شاكر السياب، شباك وفيقة ٢. فؤاد رفقة، أربع قصائد. رنيه دى سولييه، خمس قصائد. جبرا ابراهيم جبرا، قصيدتان. شوقي أبي شقرا، ثلاث قصائد. رياض نجيب الريّس، توفيق صايغ والضياء الضرير.

من التراث الشعري العربي: شعراء العصر الجاهلي ٥.

في الشعر والشعراء: أنسي الحاج، مسيحية المنطق وعبثية الإيمان: من «البئر المهجورة» إلى «قصائد في الأربعين».

في النقد : مدني صالح مرساة على الخليج.

بريد الشعر. أخبار وقضايا.

السنة السادسة العدد الواحد والعشرون شتاء ١٩٦٢

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

صاحباها ورئيسا تحريرها يوسف الخال وأدونيس (علي أحمد سعيد). سكرتير هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا.

[المحتويات]: إلى القارئ، محيي الدين محمد.

القصائد: سلمى الخضراء الجيوسي، قصيدتان. أنسي الحاج، ثماني قصائد. طلال حيدر، أربع قصائد. مجاهد عبد المنعم مجاهد، حبيبي. يوسف غصوب، إلى فتاة. أندريه شميتز André Sshmitz قصيدتان. خليل خوري، قصيدتان. فاروق مردم بك، رؤيا. لؤي فؤاد الأسعد، الموت. كريستيان غازي، Christian Ghazi كانت الخطوة العذبة. كاتب ياسين، المرأة المتوحشة.

من التراث الشعري العربي: شعراء العصر الجاهلي ٦.

في الشعر والشعراء: أدونيس، الشعر ومشكلة التجديد.

في النقد: مجاهد عبد المنعم مجاهد، أنشودة الطريق، لكمال نشأت. فؤاد رفقة، أقول لكم، لصلاح عبد الصبور.

الرسائل: رسالة من نيويورك، لعادل ضاهر.
أخبار وقضايا
[عبر سبع صفحات تناقش المجلة مقالة لزكي نجيب محمود بعنوان «ما الجديد في الشعر الجديد؟»]

السنة السادسة العدد الثاني والعشرون ربيع ١٩٦٢

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

صاحباها ورئيسا تحريرها يوسف الخال وأدونيس (علي أحمد سعيد). سكرتير هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا.

إلى القارئ [افتتاحية من عشر صفحات ترد على الاتهامات التي أطلقتها مجلة الآداب في حق مجلة «شعر» والمسؤولين عنها والمشاركين فيها وتناقش المنحى الاتهامي وخطاب التخوين].

القصائد: فؤاد رفقة، قصيدتان. كاتب ياسين، الجدّ المسافر. فالح حسن عبد الرحمن، قصيدتان. رفيق المعلوف، الغربة. بدر شاكر السياب، المعبد الغريق. جون واين John Wain مغادراً بيركشاير. ميشال كمال، ثلاث قصائد. عزمي مورلي، حسرة تشبه الأبدية.

ترجمات: فؤاد جبران نفاع، أربع وعشرون قصيدة. [ترجم القصائد أدونيس، وكتب التعريف بالشاعر وشعره صلاح ستيتية].

من التراث الشعري العربي: شعراء العصر الجاهلي ٧.

في الشعر والشعراء: مدني صالح، الشعر بين الخبرة والأداء. جبرا ابراهيم جبرا، زحزحة الباب العملاق.

في النقد: يوسف الخال، شعر الأخطل الصغير، بشارة عبد الله الخوري. أدونيس، الديوان الجديد، لأمين نخله. شوقي أبي شقرا، الخيال الشعري عند العرب، لأبي القاسم الشابي.

الرسائل: رسالة من نيويورك، لعادل ضاهر.
أخبار وقضايا. بريد الشعر.

السنة السادسة العدد الثالث والعشرون صيف ١٩٦٢

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

صاحباها ورئيسا تحريرها يوسف الخال وأدونيس (علي أحمد سعيد). سكرتير هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا.

القصائد: علي أحمد سعيد (أدونيس)، الصقر. جبرا ابراهيم جبرا، ما بعد الجلجلة. أنسي الحاج، قصيدتان. خليل الخوري، المشلول وحوافر الخيل. إبراهيم شكر الله، في الذكرى الأولى لوفاة أبيه. علي الجندي، في البدء كان الصمت. إلياس مسوح، ثماني قصائد. عبد الرحمن الربيعي، الآلهة والدروب والأغنيات. فؤاد رفقة، ثلاث قصائد. يوسف الصايغ، شمة أفيون.

ترجمات: يوسف الخال تسع قصائد لروبرت فروست.

من التراث الشعري العربي: شعراء العصر الجاهلي ٨.

في الشعر والشعراء: حليم بركات أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغنى.

في النقد: شوقي أبي شقرا، الراية المنكسة لعلي الجندي. شوق، لإدفيك شيبوب. كميل سعادة، في الشعر والفنّ والجمال لرضوان الشهّال.

أخبار وقضايا. بريد الشعر.

السنة السادسة العدد الرابع والعشرون خريف ١٩٦٢

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

صاحباها ورئيسا تحريرها يوسف الخال وعلي أحمد سعيد (أدونيس). سكرتير هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا.

القصائد: يوسف الخال، الآية الأخيرة. جيلي عبد الرحمن، أوديب الذي يعشو في الشمس. شوقي أبي شقرا، الجنينة الخاصّة. فالح حسن عبد الرحمن، قصيدتان. خليل الخوري، ثلاث قصائد. عصام محفوظ، السيف وبرج العذراء. عبد الرحمن الربيعي، أربع قصائد. فاضل العزاوي، ثلاث قصائد. أوكتافيو باث Octavio Paz قصيدتان. آلكسندر بيثارنيك Alejandra Pizarnik خمس قصائد. روبرتو

خواروث Roberto Juarroz قدم في الجذور. أغوسطو لونيل Augusto Lunel النشيد٢.

الترجمات: أنسي الحاج ثلاث عشرة قصيدة لأندره بريتون André Breton

في الشعر والشعراء: عادل ضاهر التشخصن والتخطي في «أغاني مهيار الدمشقي.

في النقد: يوسف الخال قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة.

أخبار وقضايا.

السنة السابعة العدد الخامس والعشرون شتاء ١٩٦٣

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

هيئة التحرير: يوسف الخال (المدير المسؤول)، علي أحمد سعيد (أدونيس)، أنسي الحاج، شوقي ابي شقرا، فؤاد رفقة. في بغداد: جبرا ابراهيم جبرا. في القاهرة: محيي الدين محمد. في باريس: هنري القيّم.

[المحتويات]: عصام محفوظ، السكان القادمون من الناحية الأولى. أنسي الحاج، كلما أحببتهم وقعوا من القطار. بين أربعة رياح. فاتح المدرس، قرص الضوء الأسود. رقص. تجسد فكرة. وجه. رمال. كريستيان غازي Christian Ghazi قصيدة إلى دانيال ف. فايز صيّاغ، احمل صليبك واتبعني. جبرا ابراهيم جبرا، مار جيروم في بيت لحم، Agnus Dei. غاستون ميرون Gaston Miron، عصور الشتاء.

الترجمات: شوقي أبي شقرا ٢٨ قصيدة لبيار ريفردي Pierre Reverdy. الياس عوض تسع قصائد لـ ي. ي. كمنغز E. E. Cummings.

في الشعر والشعراء: كميل سعادة الشعر الحديث: اصطلاحات وتحديدات رئيسية. نهاد خياطة قصيدة النثر و«لن» لأنسي الحاج.

في النقد: ابراهيم شعراوي شعر المرأة والأحداث الجارية خليل الخوري مئات السنين إلى الوراء. نبيه غطاس من خارج الواقع إلى باطنه توفيق حنا إعادة الشعر إلى الحياة. أسعد رزوق رسالة من ألمانيا.

قضايا وأخبار. فهرست السنة السادسة.

السنة السابعة العدد السادس والعشرون ربيع ١٩٦٣

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

هيئة التحرير: يوسف الخال (المدير المسؤول)، علي أحمد سعيد (أدونيس)، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، فؤاد رفقة. في بغداد: جبرا ابراهيم جبرا. في القاهرة: محيي الدين محمد. في باريس: هنري القيّم.

أنسي الحاج، ماموت وشعتقات. مجاهد عبد المنعم مجاهد، نرجس الجديد. خط الاستواء ينادي القطب الشمالي. «هذا الوجه الآخر». لعبة النهاية. نعجة داوود الوحيدة. كاتب ياسين، العود والحقيبة. لؤي فؤاد الأسعد، الغربة في الجدار المقابل. الرضوخ.. لا. فالح حسن عبد الرحمن، الآن. جون واين John Wain الطريق الوعر.

في الشعر والشعراء: أنطوان غطاس كرم، بشر فارس في فنه المسرحي، شاعر عالق بين أرض وسماء.

في النقد: كميل سعادة، شعر جديد في نثر جديد. هنري القيّم، رسالة من باريس. قضايا وأخبار. بريد الشعر.

السنة السابعة العدد السابع والعشرون صيف ١٩٦٣

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال، سكرتير التحرير: أنسي الحاج، هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا، فؤاد رفقة، عصام محفوظ، الياس عوض. في بغداد: جبرا ابراهيم جبرا. في دمشق: فاتح المدرس. في القاهرة: محيي الدين محمد. في باريس: هنري القيّم.

[المحتويات]: أنسي الحاج الأسئلة المميتة [مقدمة العدد]. يوسف الخال، قايين الخالد، العابرون. فؤاد رفقة، شوكة الصلب. خليل الخوري، صلاة للثريّا. منتهى اليأس، الرسول. شوقي أبي شقرا، حجر في سروال. هنري القيّم، هذه إيفيجاني أو أجمل يوم في حياة ملكة. فاتح المدرّس، أربع قصائد مع رسوم. جون هولووي Jhon

Holloway الحجر الكبير، أغنية، عاصفة في تيسالي، وسخ. [ترجمة الياس عوض].
عصام محفوظ، ١٣ قصيدة لبول إيلوار Paul Eluard.
[في الشعر والشعراء]: يوسف الخال، مفهوم القصيدة.
[في النقد]: غالي شكري، شاعر بلا قضية. نادية لويس، عواطف نقدية حالمة.
خليل الخوري، التحدي المبطّن بالخوف. هنري القيّم، رسالة من باريس.
قضايا وأخبار. بريد الشعر.

السابعة العدد الثامن والعشرون خريف ١٩٦٣

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال، سكرتير التحرير: أنسي الحاج، هيئة التحرير: شوقي أبي شقرا، فؤاد رفقة، عصام محفوظ، الياس عوض. في بغداد: جبرا ابراهيم جبرا. في دمشق: فاتح المدرس. في القاهرة: محيي الدين محمد. في باريس: هنري القيّم.

[القصائد]: تيريز عواد، بيوت العنكبوت، لقاء، جاري. محمد عفيفي مطر، بساتين الزقّوم، سفر في الظهيرة. عصام محفوظ، الجرذ. هنري القيّم هذه إيفيجياني أو أجمل يوم في حياة ملكة. فؤاد العتر، أربع قصائد (بالفرنسية). وولت ويتمان Walt Whitman فيما أفكر بصمت، كآدم في الصباح الباكر، في الدروب البكر. نبات صدري العاطر، أيتها الأرض شبيهتي،أغنية الطريق العام. (وضع الترجمة يوسف الخال). أكتافيو باث، تكريس اللحظة. [نص نثري حول القصيدة. لم يذكر اسم المترجم]. شوقي أبي شقرا، اللغة الشعرية في قلب العالم، [حول مجموعة يوسف الخال «قصائد مختارة» جمعها وقدّم لها أدونيس]. غالي شكري، قضية بلا شاعر [حول مجموعة شعرية لكيلاني حسن سند بعنوان «العاصفة»].

قضايا وأخبار.

السنة الثامنة العدد التاسع والعشرون شتاء ربيع ١٩٦٤

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً

(...).

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال.

[بتوقيع هيئة التحرير]: الأزمة الشعرية العابرة.

سركون بولص، إلى المسيح، سطور في الرمل، حيوان البراءة، الإطار، أشباهنا، قالوا له أنت غريب، الموائد الباردة، قصائد للصيف. عصام محفوظ، «المأدبة». رياض الريّس، وجه الموت الآخر. محمد عفيفي مطر، القاضي. أبولينير Appolinaire ثماني قصائد [وضع الترجمة والدراسة شوقي أبي شقرا]. عزرا باوند، سبع قصائد [وضع الترجمة يوسف الخال]. غالي شكري، شاعر له قضية [حول «قصائد مختارة» ليوسف الخال]. مصطفى خضر، حرية الشعر في أن يكون. عصام محفوظ، عندما يستجدي الشعر الراحة والسلام. يوسف الخال، محاولات في تفهيم الشعر الحديث. [مقالة حول كتابين: شعراء المدرسة الحديثة، تأليف م. ل. روزنتال، ترجمة جميل الحسيني، و«الشعر والتجربة» تأليف أرشيبالد مكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي]. أحمد كمال زكي، رسالة من القاهرة.

قضايا وأخبار.

على الغلاف: أبولينير، رسم الياس عوض.

السنة الثامنة العددان ٣٢/٣١ صيف وخريف ١٩٦٤

شعر مجلة أدبية شهرية تصدرها دار مجلة «شعر» في أربعة أجزاء في السنة موقّتاً (...).

رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال.

بيان بتوقيع يوسف الخال يعلن فيه إيقاف المجلة، يختتمه بالقول: «(...) لذلك تنهي مجلة «شعر» السنوات الثماني الأولى من حياتها بالتوقف عن الصدور. لكننا سنظلّ نعنى بالتجارب الشعرية الجديدة، مستمرين في تحمّل مسؤولياتنا إزاء الموقف الثوري الذي دفعنا الشعر العربي إليه».

يوسف الخال، الرفاق. عصام محفوظ، حديث آخر النهار. أنسي الحاج، الكأس، شوكة. محمد عفيفي مطر، في الليل «رؤى وخرافات». توفيق صايغ، لا، ولماذا. فؤاد رفقة، الجبال المضيئة، عودة النهر. سركون بولص، جهود البحر. رياض نجيب

الريس، مغناة الحزن الأكيد، عدت لأحبك. الياس عوض، سوقاء.هنري ميشو Henri Michaux إحدى عشرة قصيدة. (الترجمة خاصة بمجلة «شعر»). لويس أراغون Louis Aragon خمس عشرة قصيدة. (الترجمة والكلمة خاصة بمجلة «شعر»]. و. هـ. أودن W. H. Auden أربع قصائد. (الترجمة خاصة بمجلة «شعر»).

مجلة «شعر» في عهدها الثاني

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

العددان ٣٣/٣٤ شتاء/ربيع ١٩٦٧

فؤاد رفقة، القلوع، تسأل عن بصّارة، بين الكتب، الطارق الأخير، الضيعة. جبرا ابراهيم جبرا، يوم وقفت الساعة. عصام محفوظ، تعب في مساء الثاني والثلاثين من كانون. أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب، فتاة فراشة فتاة، قتل حبيبها التنين. تريز عواد، مدينة همندريت. شوقي ابي شقرا، الرموش، الدفة، الطقس الغراب، سكان الرسوم المتحركة، الأحرف والفواكه، في الفضة. محمد الماغوط، في الليل، النعش ذو الغطاء البعيد. ناديا تويني، خمس قصائد. سركون بولص، تنويم، الماء في عتبة بيتي، تصاميم من زبد، قصيدة. رياض نجيب الريس، بريد الغرباء. سامية توتونجي، أربع قصائد. جوزيف صايغ، كلوشار، المصابيح أحياناً. يوسف الخال، غريب في يوم أحد، مسرحية. هنري فريد صعب، بابلو نيرودا، قصائد مختارة. زكريا تامر، اللحى / أقصوصة. بول غيراغوسيان، الفنّ المعاصر: صراع بين طريقتين.

النقد: عصام محفوظ، البياتي وسعدي يوسف. شوقي أبي شقرا، أنسي الحاج. ليلى بعلبكي، محمد الماغوط. رياض نجيب الريس، نزار قباني. عاصم الجندي، لويس عوض. لور غريب، ناديا تويني.

الرسائل: منير عبد الأمير، بغداد. كمال بلاطة، الأردن. دنيس جونسون ديفيس، لندن.

قضايا وأخبار.

صمّم الغلاف ورسم صورة الغلاف عجاج عراوي. طبعت في مطبعة الخال إخوان وشركاهم بيروت.

العدد ٣٥ صيف ١٩٦٧

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

محمود درويش، تحيا العروبة، أمل، عن الأمنيات، رسالة من المنفى. يوسف الخال، أنا مثلكم ايها العرب، تراث قديم بلغة جديدة. عصام محفوظ، وداع الأيام السبعة. شوقي ابي شقرا وأنسي الحاج: أين كنت يا سيدي في الحرب. ناديا التويني وأنسي الحاج: كم هو مرٌّ ولذيذ طعم الحرب في فمي. صلاح ستيتية، لأجل الموت. راينر ماريا ريلكه، قصائد مختارة (نقل القصائد عن الألمانية، فؤاد رفقة). جاك بريفير، في غرفة جاك بريفير (مع قصائد جديدة). [التقاه أنسي الحاج] . كمال بلاطة، ستة رسوم. مصطفى أبو لبدة، يا ريت زماني، لفتحية أحمد. جبرا ابراهيم جبرا، التجربة في «بيوت العنكبوت» [لتريز عواد]. جورج شامي، رائحة اللبن ورائحة التمر [مراجعة نقدية لرواية «عرس الزين» للطيب صالح]. رياض نجيب الريّس، ثلاثة نقاد وعهدان [عن أنور المعداوي ورجاء النقاش وصلاح عبد الصبور]. منير العكش، بين الرحيل وملامح الأرض [حول كتاب «ملامح وأساطير في الأدب السامي» ترجمة د. أنيس فريحة]. ميشال مرقص، عرق الجسد وملح البحر. [حول مجموعة «حين يجف البحر»، قصص ليوسف الحيدري]. نزيه خاطر، الفنّ في بلد الوجوه المدرهمة [حول الحركة الفنية في لبنان]. فارس يواكيم، السينما الحديثة، ثأر التلقائية والحدس. فكتور غريب، الرومنطيقية: لا تقليد في الشعر العربي المعاصر. كلير جبيلي، كمال إبراهيم: شاعر الكلمة العمياء. عبد الكريم أبو النصر، الصوت العربي يسقط في الأزمة الحديثة. فاضل سعيد عقل، طانيوس شاهين في ملحمة زجلية. ليلى الحرّ، الحكيم: رأيه في الناس والأشياء. هولغر هارتمان، الغضب في الشعر الألماني المعاصر.

قضايا وأخبار.

الغلاف صممه ورسمه: كمال بلاّطة.

العدد ٣٦ خريف ١٩٦٧

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

ميشال طراد، راسي مكشوف وشاكل القمر بزناري. شوقي أبي شقرا: الغزال أم الخروف أم البطة، ديك الجنّ يود، الصين، شوك. سركون بولص: الغيوم في الجسد، مدخل، تاريخ حياة مفتوحة، قصيدة، فنار، ذاكرة في حدود الماء، تنويع على إيقاع. ناديا تويني: ماهي الحرب، أقسم، رجل مات، عندما يرجعون الأرض، عفونة فخمة، الرجل ذو الحصان الذهبي، إلى غمامة.

شعر من العالم الثالث: [شعراء من اميركا اللاتينية شعراء زنوج من أميركا الشمالية، من يوغوسلافيا، من إيران، من تشيكوسلوفاكيا، من تونس ومن الصين].

جمال أبو حمدان، قصص.

مار أفرام السرياني، كنّارة الروح القدُس في قصائد مختارة.[قدم لها وترجمها الشاعر الأب يوسف سعيد]. عصام محفوظ، جمالية الشعر الحديث. حليم بركات، الرفض من الصفر الواعي. أنيس فريحة، موضوع خالد في قصيدة خالدة. جاك بيرك، أين المسرح العربي من عالم اليوم. عمر بلخيرية، الأدب التونسي على طريق النهضة. ياسين رفاعية، ثلاثة أسئلة في موضوع الشعر. فؤاد رفقة، شعر ألمانيا المعاصرة في أزمة. إيتيل عدنان، ورود أميركية على أنقاض هيروشيما. وفيق رمضان، المسرح × ي. خ.، سترندبرغ على مسرح بيروت. لور غريّب، الرسم. ي.خ.، التأليف.

قضايا وأخبار.

رسم الغلاف: كمال بلاّطة.

العدد ٣٧ شتاء ١٩٦٨

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

يوسف الخال: السنة العاشرة. روز غريّب، الشعر الحديث حركة ثورية محتّمة.

أنسي الحاج، الدينار القمر، عندما يفتحونه عندما يغلقونه، الواو والفاصلة، كيف والله. باسيل عكوله، حوار مع مسافر، القلب المصلوب، من حبات الكرز. فؤاد رفقة، خريف، رحيل الفصول، جذور ميتة، جزر الدخان، وصية، نجمة ساقطة، عرافة الفصول. ماشا سيبرز، ثماني قصائد فوزي كريم، صوت من المدينة: في أربع قصائد. فاروق مرعشي، الطوطم... ورائحة الشمس القديمة، قصيدة (١)، قصيدة (٢). عبد الوهّاب البياتي، الثورة لا تخمد والحبّ لا يموت [حديث مع عبد الوهاب البياتي لدى مروره ببيروت في طريقه إلى القاهرة. الحديث شارك فيه بعض أعضاء مجلة «شعر». وقد سجل عصام محفوظ جانباً من هذا الحديث، الذي تناول البياتي في حياته الخاصة وآرائه في الشعر، بما فيه شعره هو]. جيمس فلكر، الرحلة الذهبية إلى سمرقند، ١ـ السفن القديمة، ٢ـ مطلع ، ٣ـ عارياً [لم يذكر اسم المترجم]. سليم الصويص، منتخبات من الشعر التركي المعاصر. جليل القيسي، صهيل المارة حول العالم. دياتريش هاتنهور، فريش ودورنمات والمسرح الألماني. وضاح فارس، خليل زغيب مع مجموعة رسوم. رفيق الخوري، قضايا تشغل المثقفين في القاهرة. آلين بوسكيه، فرنسا ليست بلد المغالاة في شيء. ياسين رفاعية، الأدب والفنّ يرسمان أبعاد المعركة. عبد الوهاب التليلي، دور الأغنية في المجتمع الجزائري.

قضايا وأخبار.

صورة الغلاف: خليل زغيب

العدد٣٨ ربيع ١٩٦٨

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

أنسي الحاج، التحدّي العظيم. [عن أنّ نكسة حزيران ١٩٦٧ لم تكن «وعكة عسكرية» بل نكسة التخلف العقلي والروحي والنفسي. وأن العرب يحتاجون إلى تغيير لاجتياز شعر الجاهلية واستحقلق شعر الحياة. ويتساءل: «أيقوم العرب من قبر الماضي أم يتألف المستقبل على أنقاضهم؟» والتغيير يكون بتغيير الإنسان، بالثورة عليه وضده لإبداعه على صورة الحياة].

محمود درويش، عشر قصائد. حنّا إبراهيم، ترنيمة الغربة، التشريد. سميح القاسم، أقسمت أن أسهر، رثاء شهيد، خطاب من سوق البطالة، صوت الرؤيا والإرادة، نكبة التيه. إبن الجليل، سهرت ليلتين. توفيق زياد، أخوي الأكبرن حصاد الجماجم، بعد عدوان حزيران. ميشال حداد، وقوف، أعطونا العظام والأرغفة. محمد القيسي، ملاحظات على معركة الكرامة، السنابل القتيلة، أمام المدينة المقصودة، يوسف في قعر الجبّ، الأزهار الملقاة خلف البوابة. عيسى اللوباني. الويل للسجّان. عصام العبّاسي، قصة دم، العجوز. راشد حسين، السجن، يافا. محمد مهدي الجواهري، الشاعر الأصيل شاعر حتى المشنقة. [حوار أجراه مع الجواهري عصام محفوظ ونقولا قربان]. تيراب الشريف الناجي، إحدى عشرة قصيدة. غريغور شاهنيان وأنطوان بستاني، منتخبات من الشعر الأرمني. أمين الشنار، الشيخ الكبير في أعماقنا ولم يغب. تيسير سبول، أنت منذ اليوم. إدمون صعب، الشعر على جدران باريس. روز غريّب، الحنين والوصول في شعر نازك الملائكة. هولغر هارتمان، الرواية الألمانية بعد ظلام النازية. يوسف الخال، جبران فكر منير في قالب فني. فاتق المحمد، في الحبّ والحبّ العذريّ. رفيق خوري، مرور سنة على وعي الهزيمة. ألان بوسكيه، أتطلّع نحو الحلّ الوسط في فرنسا.

قضايا وأخبار.

تصميم الغلاف: عجاج عراوي.

العدد ٣٩ خريف ١٩٦٨

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

(يفتتح العدد بكلمة بتوقيع ي. خ. غير مثبتة في فهرست الموضوعات، عنوانها «العالم الرابع». وتسمية العالم الرابع يقصد بها ما يتجاوز العوالم الثلاثة المعروفة. لا يقوم كالأول والثاني على التفوق، ولايقوم كالثالث على التخلف، بل على الانتصار للحرية في العوالم الثلاثة الأخرى).

يوسف الخال، العابرون ٢. إيتل عدنان، مارش مأتمي للفضائي الأول. فوزي كريم، قصائد غنائية. عصام محفوظ ونقولا قربان، ميخائيل نعيمة: بين الأدب والتصوف.

سركون بولص ووضاح فارس، أين هي فيتنام؟ [قصائد مترجمة لثمانية عشر شاعراً أميركياً شاركوا في كتاب ضد الحرب في فيتنام. التقديم كتبه سركون بولص]. صنع الله ابراهيم، تلك الرائحة: القصة التي منعت في مصر. جبرا ابراهيم جبرا، التناقضات في المسرح والمرايا. مصطفى أبو لبدة، المارون حول العالم. حسن الجوني، الكآبة تخيّم على إسبانيا لوركا. ياسين رفاعية، بداية جديدة للسينما السورية. نزيه خاطر، فرنسا الديغولية بعد ثورة بدون ثوار.

قضايا وأخبار.

العدد ٤٠ خريف ١٩٦٨

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

يوسف الخال، ميلاد ١٩٦٨. أنسي الحاج، ستالين الرهيب وموت اللبناني.إدوار عازوري، جنون العبقرية أم عبقرية الجنون. محمد عبد الحيّ، الفراديس الجنوبية. عصام محفوظ، القصيدة ذات الصوتين. فؤاد رفقة، أوراق الشتاء. منى السعودي، سلاماً لأيتها الطيور المسافرة، من أوراق المسافر. سهيل بديع بشروئي، ييتس وتجديد أسلوب الشعر. سركون بولص، البيتنكس يحتضرون عبر المخدرات. غاري سنايدر، أشياء لتفعل حول كوة. مايكل ماكلور، نشيد إلى القديس جيريون، نشيد إلى صوت ناعم. ألن غنسبرغ، أميركا، الأسيد الليسيرجي، سوق كبير في كاليفورنيا. جمال ابو حمدان، من هنا طريق قيس. لويس عوض، الأرض الخراب لأليوت. روز غريّب، شعر الأخطل الصغير شاهد لعصره. رياض الريّس، شعرنا الحديث إلى أين؟ [نقد لكتاب غالي شكري] ماشا سيبرز، الثورة الثقافية في ألمانيا.

قضايا وأخبار.

الرسوم بريشة وضاح فارس.

العدد ٤١ شتاء ١٩٦٩

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

إيتل عدنان، إسمع يا حسن. مصطفى أبو لبدة، سكان المناطق المنخفضة. سركون بولص، آلام بودلير وصلت. سامي الجندي، منفى بدوي الجبل. ميشال بصبوص، ألفرد بصبوص، كان من الطبيعي لنا أن نلعب بالحجر. فاتح المدرس، الرؤية مرآة العالم العربي المحطّمة. ناجي نجيب، مسرحية حياة جاليلي لبرتولت برشت. سعيد علي، نماذج من الشعر الإيراني المعاصر. غالي شكري، نقد الشعر الحديث: شهوة واحدة لا تموت. ياسين رفاعية: المثقفون ومشروع اتّحاد الأدباء.

قضايا وأخبار.

رسم الغلاف: موسى الخليفة الطيّب (السودان).

العدد ٤٢ ربيع ١٩٦٩

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

[المحتويات]: يوسف الخال، الحديقة. بلند الحيدري، حديث السبت القادم. كولن ولسون، أوراق من مفكرة كولن ولسن، مع رسوم لرافع الناصري. نجيب محفوظ، حوار عن همومنا الحاضرة. [أجرى الحوار ياسين رفاعية]. سميح القاسم، وقع خطى في دهليز الموت، استقالة من شركة التأمين على الموت، وليمة، بعدها، في ٥ حزيران. البيت الأخير في القصيدة. ميشيل حداد، الحصرم واليقين، توسّل ولهاث، سنة من الليل، نمل صنع له أجنحة. سامي الجندي، أراغون صنع له أجنحة أندلسية. يوسف سعيد، بهيموث والبحر. عبد الواحد لؤلؤة، قصيدة حديثة في ميزان النقد. إيتل عدنان، ملاحظات على الغزل. إدريس الخوري،حزن في الراس وفي القلب. عبد المطّلب الأمين، نجمة الصبح، شريد، إلى دمشق. بهجت حمادة، وبالموسيقى يحقق الإنسان ذاته. سعد الله خان، حوار مع سعد الله ونوس. ماشا سيبرز، الثورة الثقافية وما حققته في ألمانيا. أمل جراح، التجربة العميقة في الموت واللغة. نعيم كساب، أجراس اليوم الثالث، وأزمة الانتماء. شوقي أبي شقرا، بطرس البستاني:

ضحكة الأدب والحبر والورق.
قضايا وأخبار.
صمم الغلاف: وضّاح فارس.

العدد ٤٣ صيف ١٩٦٩

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

جبرا ابراهيم جبرا، خماسية الصيف. محمد زفزاف، شيء غير متوقّع ولكنه ضروري. [قصة]. و. و. مروين، قصائد مختارة. [نقلها عن الإنكليزية سركون بولص]. عبد الواحد لؤلؤة، قضية الشعر الحرّ في العربية. محمد عفيفي مطر، خطوات مقتَلَعة من أغنية متجوّل يتحدّث الطمي. محمد عبد الحي، خمس قصائد. جون كارسول، الفن الإسلامي بين الشرق والغرب. إدريس الخوري، في المغرب: سنة تعطي مسرحيتين. فارس واكيم، لماذا نامت السينما في لبنان. مروان الجابري، صموئيل بيكيت بائع القلق.

قضايا وأخبار.
صمّم الغلاف: وضّاح فارس.

العدد ٤٤ خريف ١٩٧٠

شعر، مجلة أدبية شهرية تصدر بأربعة أجزاء في السنة مؤقتاً، عن دار النهار للنشر.

المدير المسؤول: يوسف الخال. هيئة التحرير: يوسف الخال، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، عصام محفوظ، رياض نجيب الريّس.

يوسف الخال، مقدمة [تناول فيها قضيتين رئيسيتين تمثلتا في جبهتين للحرية، العمل الفدائي، ونقد الفكر الديني.

أما موجة الالتزام «الكلمة السحرية التي جاءتنا من جان بول سارتر» فقد انهارت مع هزيمة ١٩٦٧ لأنها «صارت سلاحاً في محاربة الفكر الحرّ والفنّ الحقيقي الأصيل». (...) و«باسم «الثورية» التي التزمتها تلك الموجة تجدد شباب العقل السلفي المتزمت.

وكانت تلك «الثورية» وجهاً آخر للرجعية أشدّ خطراً على المصير].

أنسي الحاج، شيء غير متوقّع، تحت حطب الغضب، صاح الأولاد «يا! يا!»، ابني الحبيب، حتى السعادة. كاتب ياسين، المسيرة الطويلة. محمد عفيفي مطر، قصائد من مملكة اليأس. غالي شكري، إحسان عبد القدوس يدافع عن نفسه. [حوار ومناقشة]. أحمد مرسي، حريق ليلة العرس، مغامرات في لا شيء. [شعر]. محمد زفزاف، نيكرولوجيا، المن بالإمامة. [شعر]. باسيل عكولة، أولئك الراقصون ببلاهة، السوار على المدفأة، رسالة من القمر إلى حياة، الشمس والسيدة. [شعر]. روز غريّب، المضمون وحده لا يصنع فنّ الشعر. سهيل بشروئي، عودة إلى أزرا باوند وأثره في الشعر. نور سلمان، مع المعلم سلفادور دالي في باريس. إدريس الخوري، الطليعة في المغرب تبحث عن ميكروفون.[مقالة]. هانز بندر، حول الشعر السياسي المعاصر في ألمانيا. برتولت برشت، دائرة الطباشير القوقازية [نقلها إلى العربية ناجي نجيب]. صادق هدايت، فصل من رواية «البومة العمياء» [نقلها إلى العربية سليم الصويص].

قضايا وأخبار. كتب ظهرت حديثاً. الغلاف والرسوم الداخلية: وضّاح فارس.

فهرس الأعلام

فهرس الأماكن



يدرس هذا الكتاب خمس مؤسسات ثقافية طليعية رائدة نهض بها أفراد، في لبنان، هي "الندوة اللبنانية"، والتجمّع الفيروزي الرحباني، ومجلّة "شعر" ومجلة "مواقف" و"دار الفنّ والأدب".

ويلقي الضوء على الأدوار التي نهض بها مثقّفون كبار، أمثال المطران جورج خضر، والشاعر أنسي الحاج، والشاعر محمود درويش، والروائي غسان كنفاني وآخرين.

يتميّز الكتاب، إلى جانب عدّته المعرفية النظرية، ببعد التجربة الميدانية والشخصية، إذ إنّ الكاتبة قد عرفت هذه المؤسّسات عن قرب ونشطت في إطارها، كما كانت شاهدة على تجارب ثقافية تميّز بها عدد من المثقّفين، في لبنان خاصّة، على مدى نصف قرن.

خالدة سعيد كاتبة وناقدة لبنانية من أصل سوري. نشرت أوائل مقالاتها في مجلّة «شعر» منذ ١٩٥٧. تخرّجت من الجامعة اللبنانية ومن جامعة السوربون، ودرّست في المدارس الثانوية اللبنانية وفي الجامعة اللبنانية بين ١٩٥٨ و١٩٩٦. من أعمالها «البحث عن الجذور»، «حركية الإبداع»، «الحركة المسرحية في لبنان»، «الاستعارة الكبرى» و«في البدء كان المثنّى» الصادر عن دار الساقي. لها بالاشتراك مع الشاعر أدونيس ستّة كتب عن عصر النهضة.




ISBN 978-1-85516-818-3